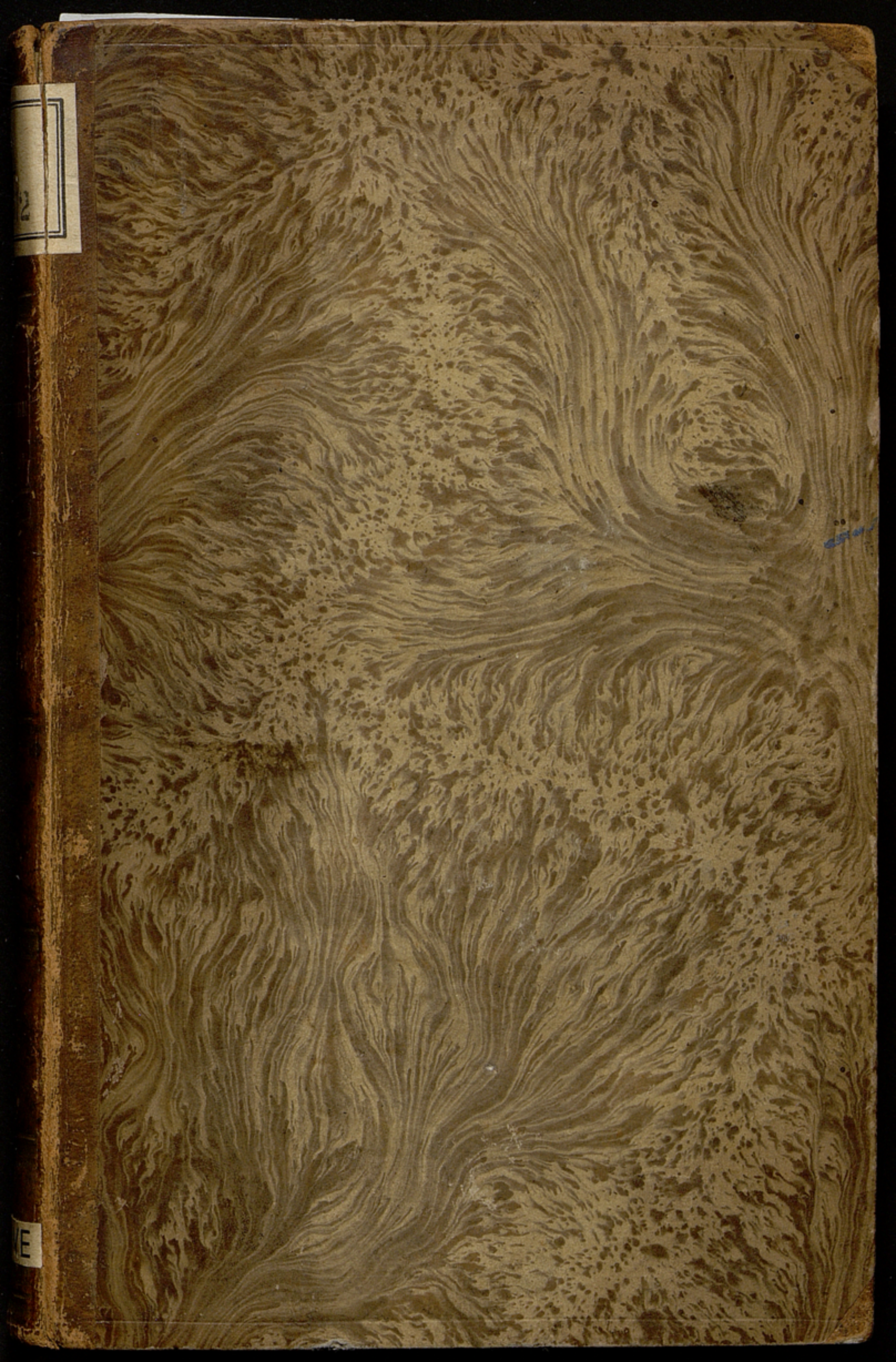

72672
LE
MUSICIEN
PRATIQUE
RÉSERVE

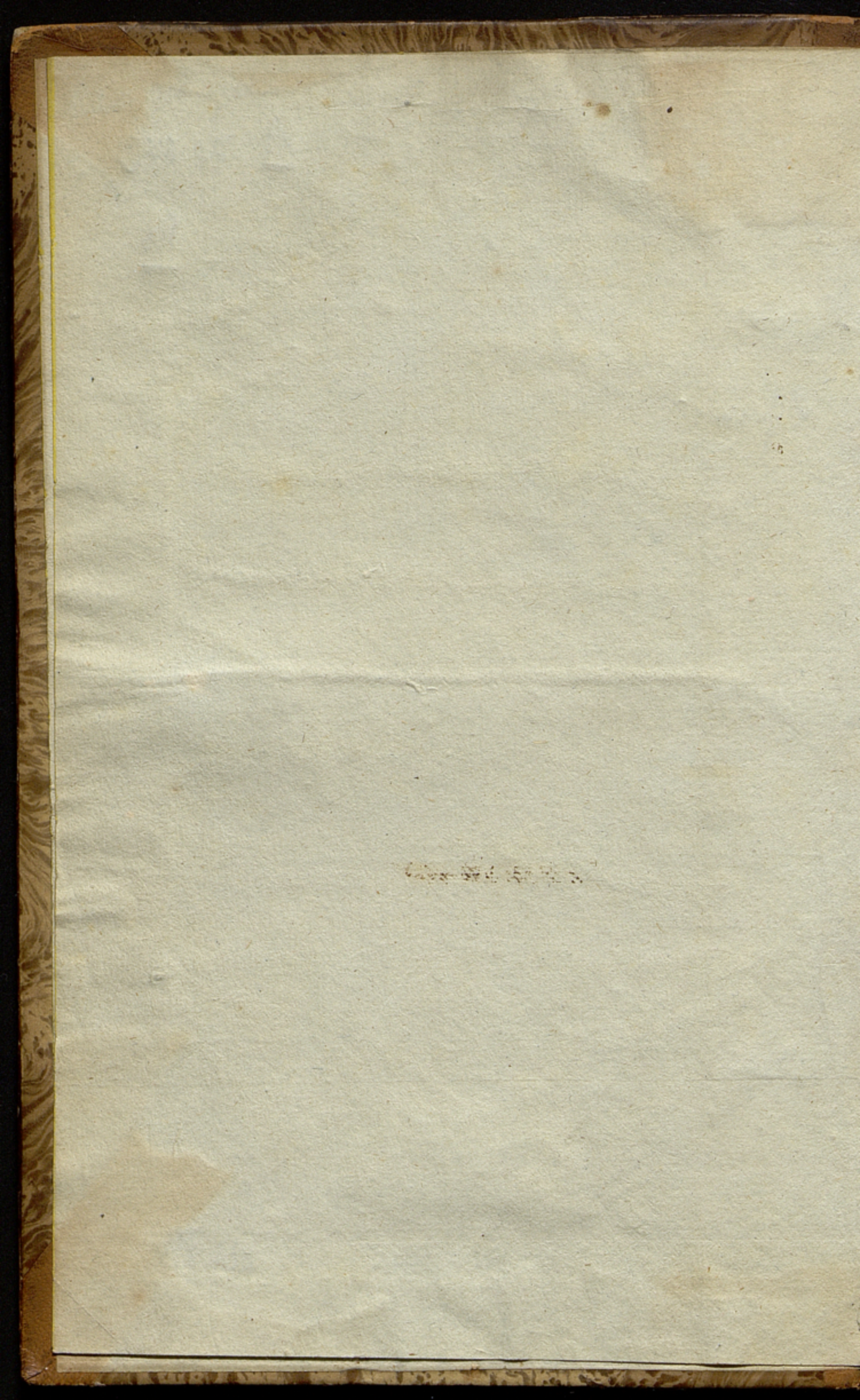




ex= ..lxqa=

70-

2.95



LE MUSICIEN PRATIQUE,

Ou Leçons qui conduisent les Elèves dans l'art du Contrepoint, en leur enseignant la manière de composer correctement toute espèce de Musique;

OUVRAGE composé dans les principes DES CONSERVATOIRES D'ITALIE, & mis dans l'ordre le plus simple & le plus clair,

Par Il Signor FRANCESCO AZOPARDI, Maître de Chapelle de Malthe.

Traduit de l'Italien, par M. FRAMERY, *Sur-Intendant de la Musique de* [redacted]; *avec des Notes du Traducteur pour en faciliter l'intelligence.*





A PARIS,

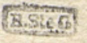
SIEBER, (Gendre de Le Duc,) au Magasin de Musique et d'Instrument.
Rue de la Loi (ci-devant Richelieu) vis-a-vis la Fontaine Traversiere, N°. 1245;
A la Flute enchantée.



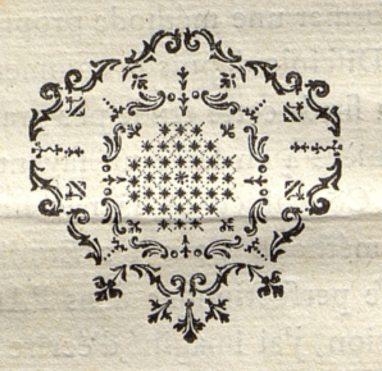
PRÉFACE

DE L'AUTEUR.

Beaucoup de perſonnes ont écrit juſqu'ici ſur la Muſique ; mais aucune n'a penſé à former une méthode propre à conduire le Diſciple depuis le commencement juſqu'à la fin de cette étude par gradations, & de manière à en faire un ſavant contrapuntiſte. Convaincu de la néceſſité d'une pareille méthode pour les Etudians qui veulent ſe perfectionner dans l'Art de la Compoſition, j'ai imaginé d'écrire cet Ouvrage pour leur en faciliter l'étude. C'eſt leur ſeul intérêt qui m'a déterminé à me livrer à ce travail. Je prie donc les Lecteurs, en faveur de ce motif, de m'accorder leur indulgence ; je déclare que mon Livre n'eſt pas deſtiné à dicter des loix à aucun Maître ; mais ſeulement à préſenter dans



l'ordre le plus clair ce que les Maîtres m'ont enſeigné. J'eſpère qu'on me pardonnèra la ſimplicité de mon ſtyle, puiſque mon intention n'eſt pas de m'entretenir avec des Profeſſeurs, mais avec des Elèves.





PRÉFACE
DU TRADUCTEUR.

Nous avons en France, & l'on connaît dans toutes les Langues, beaucoup de Traités relatifs à la Compoſition; mais pas un juſqu'ici n'a paru ſuffiſant, n'a réuni tous les ſuffrages. Ils manquent tous de cette clarté ſi néceſſaire dans l'étude d'une Science, dont la nomenclature nouvelle forme déjà ſeule une grande difficulté; ils manquent de cette méthode qui conſiſte à préſenter les principes dans le même ordre où l'eſprit doit les claſſer; de façon que l'Elève n'apprenne jamais aucune règle nouvelle ſans en voir ſur-le-champ l'application, la néceſſité; ſans qu'elle lui ſerve à comprendre la ſuivante.

L'Art de la Compoſition eſt le même en France, en Italie, en Allemagne, mais on a en France une manière de l'enſeigner diffé-

rente des autres Pays. Le ſyſtême de la Baſſe-fondamentale introduit par Rameau, adopté par pluſieurs Maîtres & par pluſieurs Ecrivains didactiques, eſt ce qui conſtitue cette différence. La méthode qui en réſulte a des avantages; elle a des inconvéniens. Pour que les Lecteurs, même ceux à qui les loix de la Compoſition ne ſont pas connues, puiſſent juger des uns & des autres, il faut leur expliquer en quoi conſiſte ce ſyſtême, & la manière des autres Nations.

L'Art de compoſer eſt celui de créer un chant & ſes accompagnemens : l'union de ces deux objets eſt ce qu'on appelle l'harmonie, & l'harmonie eſt une ſuite d'accords qui doit plaire à l'oreille. On ſait qu'un accord eſt compoſé de deux ou d'un plus grand nombre de ſons entendus enſemble; la nature nous en propoſe le modèle dans la réſonnance du corps ſonore. Un *ſon* quelconque fait toujours entendre avec lui ſa douzième & ſa dix-

ſeptième, ou en ſimplifiant les intervalles, ſa quinte & ſa tierce. Ainſi un *ſol* étant le ſon donné, fait entendre avec lui un *ré* & un *ſi*: que le *ſi* ou le *ré* ſoyent au grave, l'accord pourra porter un nom différent; mais ſa nature ne ſera point changée; il aura toujours un *ſol* pour ſon fondamental & générateur. Si à cet accord composé de deux tierces, *ſol ſi*, *ſi ré*, vous ajoutez une troiſième tierce, *re fa*, vous aurez un accord diſſonant, appellé accord de ſeptième, & ſoumis à des loix relatives à ce qui précède & à ce qui ſuit; mais vous concevez que de quelque manière que vous renverſiez ces notes, elles appartiendront toujours au même accord, ſeront ſoumiſes aux mêmes Loix. C'eſt ce qu'a établi Rameau. En indiquant le nombre des renverſemens poſſibles, & le nom de chaque accord ainſi renverſé, il a ramené les règles ſur les ſeuls accords primitifs: il en réſulte une connaiſſance

beaucoup plus claire & plus prompte des loix de l'harmonie ; en ſimplifiant conſidérablement le nombre des accords, la mémoire & l'attention des Elèves ſe trouve extrêmement ſoulagée, l'étude de la Compoſition leur eſt devenue plus facile, mais cette facilité même eſt un inconvénient. Les idées n'ont pas le tems de ſe fixer dans l'eſprit : on n'apprend point *à écrire*, objet le plus néceſſaire & le plus important : connaiſſant à la fois toutes les notes d'un accord, l'Ecolier eſt incertain de celle qu'il doit choiſir pour baſſe. Ajoutons que le ſyſtême de la Baſſe-fondamentale ne rend pas raiſon de tout ce qui ſe pratique en harmonie, & que le choix des notes quand on écrit à deux parties n'eſt pas du tout le même que lorſqu'on écrit à trois ou à quatre.

La méthode des Italiens, des Allemands, au contraire, n'offre pas la même clarté : elle oblige à connaître un bien

plus grand nombre d'accords, ou plutôt à aſſigner des loix à beaucoup d'accords qu'elle donne comme différens & qui ne ſont que le même; mais auſſi elle rend les idées bien plus ſûres. En écrivant d'abord à deux parties, enſuite à trois & à quatre, on prend une habitude plus ferme, on ſe forme un ſtyle, & l'on acquiert des forces proportionnées au travail & à l'exercice auxquels on s'eſt ſoumis. La plus excellente des méthodes ſerait celle qui, participant des deux autres, préſenterait à l'Ecolier, par le moyen de la Baſſe-fondamentale, le tableau clair & précis des loix de l'harmonie, & le ramenerait enſuite ſur ſes pas, le conduirait dans tous les détours de ce labyrinthe, pour en bien graver les route sdans ſa mémoire, de manière à ce qu'il ne courre pas le riſque de s'y égarer.

On a publié en France beaucoup de Traités d'Harmonie; on ne connaît dans les autres Pays que des méthodes de Compoſition.

Ces deux études font différentes: l'une s'occupe davantage de la théorie, l'autre n'eft confacrée qu'à la pratique. Par la méthode des Italiens à force d'employer l'harmonie, on parvient à la connaître; par celle des François, on la connaît d'abord, & on l'emploie enfuite comme on peut. Il eft aifé maintenant de juger laquelle mérite la préférence.

Le Traité dont j'offre au Public la Traduction, m'a paru le plus clair, le plus méthodique de tous ceux que j'ai lus: les principes y font rangés dans l'ordre adopté par les Confervatoires de l'Italie, & la méthode qui a formé les grands Hommes dont nous admirons aujourd'hui les excellens Ouvrages, ne m'a pas paru à dédaigner. Je n'en connais point de plus complette & pourtant d'auffi précife. Le Traité de *Fux* compofé en Latin, & traduit en plufieurs Langues, a joui parmi nous d'une grande eftime tant qu'il y a été peu connu; mais il l'a entièrement perdue, du moment qu'il a été traduit

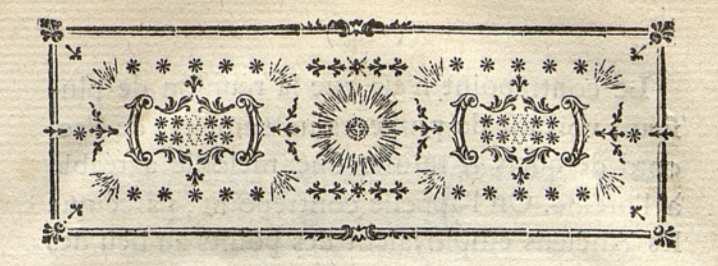
en Français. On a été rebuté par la niaiserie du Dialogue entre le Maître & son Elève, & sur-tout par l'obscurité des principes & de leurs développemens. Tout ce qu'on peut y admirer, c'est la sagacité merveilleuse de ce Théodore, (c'est le nom de l'Elève) qui comprend au premier mot des choses que les Maîtres eux-mêmes entendraient difficilement. M. Azopardi, au contraire, a l'extrême mérite de croire sans cesse parler à un esprit borné. Son style est fort simple, & tient un juste milieu entre une concision souvent nuisible dans les Ouvrages didactiques, & une diffusion fatiguante.

J'ai ajouté des notes pour mettre plus à notre portée quelques endroits du Texte; pour accorder la nomenclature Italienne avec celle adoptée parmi nous, & pour détruire quelques préjugés que l'Auteur a laissé subsister dans son Ouvrage. On proscrivait autrefois dans les Ecoles plusieurs accords qu'on emploie communément aujourd'hui.

M. Azopardi qui ne l'ignore pas, a ſuivi néanmoins l'ancienne routine, & l'on ne doit pas lui en faire un reproche. Il ſemble qu'il ait voulu avertir les jeunes Auteurs que ces accords rejettés long-tems pour leur aſpérité, devaient être réſervés pour les grands effets, pour la forte expreſſion, & qu'il ne fallait pas en abuſer, comme on le fait trop ſouvent.

J'ai cru devoir diſtribuer cet Ouvrage en deux Volumes, dont l'un contient le texte & l'autre les exemples. Cette forme m'a paru plus commode en ce qu'on peut avoir l'un & l'autre en même-tems ſous les yeux; avantage qu'on ne trouve pas dans les autres Traités de ce genre, où les exemples ſont rejettés à la fin.

Dans ce moment où le goût de la Muſique paraît ſe réveiller en France, où les productions des grands Maîtres Etrangers ſervent de modèles à nos jeunes Artiſtes, puiſſe cette méthode concourir à ſeconder leurs vœux, & créer bientôt parmi nous des rivaux à ceux qu'on ſe contente d'admirer aujourd'hui.



LE MUSICIEN PRATIQUE.

I.

POUR commencer l'Etude de la Composition, il faut avant toutes choses que le Disciple sache bien la Musique, afin d'être en état de mettre sur le papier toutes les idées qui lui viennent dans la tête; je serais encore d'avis (quoique cela ne soit pas d'une nécessité absolue) qu'il sût toucher le clavecin, de manière qu'après la leçon faite sur le papier, il pût en jouer la basse & chanter en même-tems cette leçon, & prendre ainsi sa propre oreille pour juge de ce qu'il auroit composé.

Lorsque l'Elève en est à ce point en Musique, il est tems de lui parler de contrepoint, & de lui en donner la définition.

Le contrepoint n'eſt que la réunion de pluſieurs voix ou de pluſieurs inſtrumens, de l'accord deſquels il réſulte une mélodie agréable à l'oreille. On l'appelle contrepoint, parce que les Anciens employaient des points au lieu des notes dont on ſe ſert aujourd'hui. Le contrepoint ſe diviſe en deux eſpèces; le ſimple & le compoſé.

Le contrepoint ſimple eſt celui qui eſt formé de figures ſemblables, miſes l'une contre l'autre, & qui ſe correſpondent toutes par intervalles conſonnans.

Le contrepoint compoſé eſt celui dans lequel on employe des figures de valeur différente & dans des modes divers: non-ſeulement il admet des intervalles conſonnants, mais il en comporte auſſi de diſſonants.

Le contrepoint compoſé ſe diviſe auſſi en deux eſpèces, ſavoir le contrepoint *obligé*, & celui qui ne l'eſt pas.

Celui qui n'eſt pas *obligé* admet toutes les conſonnances & diſſonances, avec ou ſans liaiſon; celui qui eſt *obligé* eſt reſtreint tantôt à quelques conſonnances, tantôt à quelques autres, & tantôt à des conſonnances avec des diſſonances, ſelon le beſoin du Compoſiteur, ainſi que nous l'expliquerons quand il ſera tems.

I I.

Ce que c'eſt que des conſonnances & des diſſonances.

Ces deux mots conſonnances & diſſonances, ſont les élémens dont ce contrepoint eſt compoſé. On entend par conſonnance l'union douce & agréable de deux ſons à une certaine diſtance l'un de l'autre, qui plaît à l'oreille qui en eſt frappée. On entend par diſſonance, le réſultat de deux ſons également unis, mais plus âpres, plus durs, & qui cauſent à l'oreille plutôt une ſorte de gêne & de déſagrément que de plaiſir (*a*).

(*a*) Je ne puis adopter cette définition de la diſſonance : il eſt vrai qu'elle cauſe une ſorte de gêne, mais il ne l'eſt pas qu'elle ne cauſe aucun plaiſir. On a dit que la diſſonance plaiſait en ce qu'elle rend la conſonnance qui la ſuit plus agréable ; je crois qu'elle a par elle-même une autre eſpèce de mérite, que des gens plus verſés que moi dans la ſcience de l'acouſtique, & de la diſpoſition du corps humain, ſauraient mieux expliquer ; mais il eſt certain qu'un accord diſſonant émeut en nous un plus grand nombre de fibres que l'accord parfait, & l'on aime à être ému, le fût-on avec une légère douleur.

Du nombre des conſonnances.

Il y a quatre conſonnances dont deux s'appellent parfaites, parce qu'elles ne peuvent être altérées par dièſes ni par bémols : ce ſont la quinte & l'octave. Les deux autres ſont la tierce & la ſixte, qu'on nomme imparfaites, parce qu'on peut les altérer à volonté.

Les conſonnances ſimples,	3e, 5e, 6e, & 8e.
Leur réplique ou octave,	10e, 12e, 13e, & 15e.
Leur double octave,	17e, 19e, 20e, & 22e.

Il y auſſi quatre diſſonances, qui ſont la ſeconde, la quarte, la ſeptième & la neuvième.

Il faut obſerver que ces accords, quoique déſagréables à l'oreille, lorſqu'ils ſont préparés par les conſonnances, produiſent un bon effet, ainſi que nous le verrons par la ſuite.

Diſſonances ſimples,	2e, 4e, 7e, & 9e.
Réplique ou octave,	9e, 11e, 14e, & 16e.
Double octave,	16e, 18e, 21e, & 23e.

Remarquez que les Commençants, pour ne pas s'embrouiller, doivent s'accoutumer à nommer ces intervalles, dans leurs repliques & doubles octaves, de leurs noms ſimples ;

ainſi

ainſi la dixième (*b*) ſe nomme tierce, la douzième ſe nomme quinte, &c.

Pour bien diſtinguer les conſonnances & les diſſonances, il eſt néceſſaire de ſavoir quels ſont leurs intervalles, tant majeurs que mineurs; de combien de ſons elles ſont compoſées, de combien de tons & de quelles notes. Afin de le faire comprendre plus facilement, je vais expliquer toutes ces choſes l'une après l'autre avec le plus de clarté qu'il me ſera poſſible, ſans parler cependant de la différence

---

(*b*) Cela eſt vrai dans la pratique, excepté pour la onzième que les Italiens nomment *quarte* indifféremment, & que les Français diſtinguent, pour deux raiſons : 1°. parce qu'ils ne regardent point la *quarte* généralement comme une diſſonance ; (cette queſtion entre les partiſans des deux ſyſtêmes n'eſt pas encore réſolue.) La *onzième* au contraire étant toujours diſſonante & ayant une marche déterminée, ne peut être nommée *quarte*. 2°. Parce qu'ils prétendent que cet accord ayant pour baſſe une note qui eſt d'une quinte au-deſſous de ſa fondamentale, il doit ſe trouver *néceſſairement* un intervalle de onzième entre cette baſſe & la note en queſtion. Par exemple, *fa* ayant pour baſſe *ut*; ils diſent que la fondamentale de ce *fa* eſt un *ſol*, & que l'*ut* de la baſſe doit être une quinte au-deſſous de ce *ſol* fondamental, ce qui fait un intervalle de onzième. Je laiſſerai cette queſtion indéciſe, elle exigerait une trop longue diſcuſſion.

qui ſe trouve entre le ſemi-ton majeur, & le ſemi-ton mineur, objet dont la connaiſſance eſt inutile dans la pratique.

III.

De l'octave.

L'octave eſt un intervalle muſical de huit ſons, appellé par les Grecs *diapaſon*, c'eſt-à-dire, univerſel, pour faire entendre que cet intervalle comprend en ſoi tous les autres, ſoit majeurs, ſoit mineurs. Voyez l'exemple premier dans le Tome ſecond.

Ces huit ſons forment cinq tons & deux ſemi-tons, & cependant on ne dit point qu'ils forment ſix tons, parce que des deux-ſemi-tons, l'un eſt majeur & l'autre mineur (*c*). Ils comprennent auſſi treize cordes formées par

(*c*) La découverte de la progreſſion triple, faite par M. l'Abbé Rouſſier, prouve que cette différence de ton majeur & mineur, n'exiſte pas entre les deux ſemi-tons de l'octave. Le ſemi-ton de *mi* à *fa* & celui de *ſi* à *ut* ſont égaux; mais tous deux ſont plus grands que la moitié d'un ton; voilà pourquoi on ne dit point que l'octave ſoit compoſée de ſix tons. Une note ſéparée d'une autre note par un dièſe ou un bémol, ſans changer de nom, comme *ut ut* ♯; *ré* ♭ *ré*; forme le ſemi-ton mineur. Quand la note change de nom, le ſemi-ton eſt majeur, comme *mi fa*; *ut* ♯ *ré*.

les différens accidens des dièſes & des bémols. Voyez l'exemple ſecond, Tome II.

Dans cette échelle par ſemi-tons, on voit que le ſemi-ton eſt composé de deux cordes, & le ton entier de trois.

De la quinte.

La quinte fut nommée par les Grecs *diapente*, c'eſt-à-dire, cinq, ou intervalle de cinq ſons; elle contient trois tons & un ſemi-ton: c'eſt la plus grande diviſion harmonique du diapaſon. Voyez l'exemple troiſième.

De la quarte.

La quarte était appellée par les Grecs *diateſſeron* de *teſſera*, qui veut dire quatre. Elle comprend deux tons & un ſemi-ton, & c'eſt la plus petite diviſion harmonique du diapaſon ou de l'octave. Voyez l'exemple quatrième.

Dela tierce majeure.

La tierce majeure autrement appellée *diton*, eſt un intervalle de trois ſons qui contient deux tons, & comme le *diapente* ou la quinte eſt la plus grande partie du diapaſon ou de l'octave, cette tierce eſt auſſi la plus grande

partie de la quinte. Voyez exemple cinquième.

De la tierce mineure.

La tierce mineure eſt un intervalle de trois ſons, contenant un ton & un ſemi-ton, & quoique cet intervalle ſoit composé de trois ſons ainſi que le précédent, il eſt cependant la partie la plus petite de la quinte. Voyez exemple ſixième.

De la ſeconde majeure.

La ſeconde majeure eſt un intervalle muſical de deux ſons diatoniques contigus qui forment un ton entier. Il ſe trouve entre toutes les cordes de la gamme excepté entre *mi* & *fa*, & entre *ſi* & *ut*; encore peut-il s'y trouver par le moyen des dièſes & des bémols. Voyez les exemples ſeptième & huitième.

De la ſeconde mineure.

Cette diſtance de ſemi-ton appellée par les Muſiciens ſeconde mineure, ſe trouve naturellement, ainſi que nous l'avons dit de, *mi* à *fa*, & de *ſi* à *ut*; mais par le moyen des accidens, elle peut ſe trouver entre toutes les autres cordes. Voyez l'exemple neuvième.

De la ſixte majeure.

La ſixte était appellée par les Grecs *hexacorde* de *hex* qui ſignifie *ſix* ; c'eſt-à-dire , ſerie de ſix cordes. Il y en a de deux ſortes , majeures & mineures.

La ſixte majeure eſt un intervalle de ſix ſons qui contient quatre tons & un ſemiton. Voyez l'exemple dixième.

De la ſixte mineure.

La ſixte mineure eſt un intervalle de ſix ſons qui contient quatre tons. Voyez l'exemple onzième.

De la ſeptième.

La ſeptième appellée en grec *heptacorde* , eſt majeure ou mineure. Majeure , elle eſt compoſée de ſept ſons , contenant cinq tons & un ſemi-ton ; mineure, elle a de même ſept ſons , mais ils ne contiennent que cinq tons (*d*). Voyez les exemples douzième & treizième.

(*d*) Par la même raiſon qu'on a dit que l'octave ne contient point ſix tons , on ne peut pas dire que la ſeptième mineure en contienne cinq , mais quatre tons & deux ſemi-tons.

De la quarte majeure.

La quarte majeure ou ſuperflue ſe trouve entre la corde *fa* & la corde *ſi* dans la gamme naturelle, quoique cet intervalle ne contienne que quatre ſons comme la quarte juſte ou le *diateſſeron*, il le ſurpaſſe cependant d'un ſemi-ton, puiſqu'il eſt de trois tons entiers ; c'eſt pourquoi les Muſiciens l'appellent triton : nous en parlerons dans la ſuite. Voyez l'exemple quatorzième.

De la fauſſe quinte ou ſemi-diapente.

La fauſſe quinte eſt ainſi appellée, parce que cet intervalle n'eſt pas complet, & qu'il s'en faut d'un ſemi-ton qu'il ne forme une quinte juſte. Il ſe trouve dans la gamme naturelle entre *ſi* & *fa*.

De la ſeconde ſuperflue.

Cette ſeconde ſurpaſſe d'un ſemi-ton la ſeconde majeure, de manière qu'elle contient comme la tierce mineure un ton & un ſemi-ton ; mais avec cette différence que la tierce mineure eſt compoſée de trois ſons, & la

ſeconde ſuperflue ſeulement de deux. Voyez les exemples ſeizièmes.

De la quarte diminuée.

Cette quarte a un ſemi-ton de moins que la quarte juſte; elle contient deux tons comme la tierce majeure, mais celle-ci n'a que trois ſons, & la quarte diminuée en a quatre (*e*). Voyez les exemples dix-ſeptièmes.

De la ſixte ſuperflue.

La ſixte ainſi nommée ſurpaſſe la ſixte majeure d'un ſemi-ton, & contient cinq tons comme la ſeptième mineure, mais elle n'a que ſix ſons, & la ſeptième en a ſept. Voyez les exemples dix-huitièmes.

De la ſeptième diminuée.

Il manque à cette ſeptième un ſemi-ton pour égaler la ſeptième mineure; elle contient quatre tons & un ſemi-ton comme la

(*e*) Cet intervalle, rare en harmonie, ne doit pas être appellé quarte diminuée, mais quarte mineure. Voyez la note (*h*).

ſixte majeure, mais elle a un ſon de plus. Voyez les exemples dix-neuvièmes.

De l'octave ſuperflue, de l'octave diminuée & de la quinte ſuperflue.

Ces intervalles ne peuvent ſe pratiquer d'aucune manière en Muſique, à cauſe de leur rudeſſe & de leur aſpérité (*f*).

L'octave ſuperflue aurait lieu ſi l'on voulait faire correſpondre, par exemple, à un *ut* naturel mis au grave un *ut* dièſe mis à l'aigu. Voyez l'exemple vingtième.

Ce ſerait au contraire une octave diminuée ſi, l'*ut* dièſe étant au grave, on plaçait un *ut* naturel à l'aigu; mais ces intervalles ne peuvent être admis. Voyez l'exemple vingt-unième.

La quinte ſuperflue eſt, par exemple, lorſqu'un *fa* naturel étant au grave, on y fait correſpondre un *ut* dièſe à l'aigu. Cet intervalle a quelque choſe de ſauvage & de très-diſſonnant. Voyez l'exemple vingt-deuxième.

Pour plus de facilité, conſultez l'échelle ou

(*f*) La quinte ſuperflue ſe pratique très-bien en harmonie & même de pluſieurs manières comme on le verra par la ſuite.

vous verrez d'un coup d'œil combien il faut de cordes & de tons pour former les intervalles de 2e, 3e, 4e, 5e, &c. tant majeures que mineures. Voyez l'exemple vingt-troisième.

I V.

Lorsqu'on sera très-familier avec ces différens intervalles, il faudra considérer que le but de la Musique étant de plaire, on n'y peut réussir que par la variété : c'est pour obtenir cette variété, qu'il faut s'appliquer à l'étude des trois mouvemens qui ont lieu toutes les fois qu'on passe d'un accord à un autre. Ces mouvemens sont le direct, le contraire & l'oblique.

Du mouvement direct.

Ce mouvement ne se forme qu'avec les seules consonnances imparfaites, qui sont la tierce & la sixte ; il se reconnaît en ce que les deux parties montent ou descendent ensemble par plusieurs notes d'égale valeur. Voyez l'exemple vingt-quatrième.

Du mouvement contraire.

Il se forme de toutes les consonnances soit

parfaites, ſoit imparfaites. Il ſe connaît lorſqu'une partie monte & que l'autre deſcend (*g*). Voyez l'exemple vingt-cinquième.

Du mouvement oblique.

Il ſe reconnaît lorſqu'une partie parcourt différens degrés, tandis que l'autre reſte à ſa place. Il ſe forme auſſi de toutes les conſonnances & diſſonances. Voyez l'exemple vingt-ſixième.

V.

Avant de parler des accompagnemens qui doivent ſe faire ſur chaque ton, nous allons donner deux échelles, l'une en tierce majeure, l'autre en tierce mineure, pour montrer quelles ſont les cordes qui doivent être fixes, & celles

(*g*) On y met auſſi des diſſonances, mais ſeulement de celles qui n'ont pas beſoin d'être préparées; car comme cette préparation conſiſte à faire une liaiſon, c'eſt-à-dire, à faire tenir ſur le même degré une note qui fait d'abord conſonnance & enſuite diſſonance, tandis que la partie grave fait des mouvemens, on ſent que les parties alors ne peuvent être en mouvement contraire, mais en mouvement oblique dont on va parler.

qui ſont ſujettes à varier. Voyez l'exemple vingt-ſeptième.

On voit clairement par ces deux échelles :

1°. Que la ſeconde du ton doit toujours être majeure.

2°. La quarte toujours mineure (*h*).

3°. La quinte naturelle.

4°. La ſeptième majeure ; mais quand le ton principal eſt en tierce mineure, la ſeptième doit être mineure en deſcendant.

5°. La tierce & la ſixte peuvent être majeure ou mineure.

Il eſt encore très-néceſſaire de ſavoir ce qu'on entend par première, ſeconde, troiſième du ton, &c.

La première du ton eſt celle qui conſtitue le ton dans lequel un morceau eſt compoſé (*i*).

(*h*) Ce n'eſt pas une expreſſion exacte de dire que la quarte ou la quatrième du ton eſt mineure; elle ne l'eſt que par comparaiſon avec le triton qu'on appelle quarte majeure. Mais on doit plutôt dire qu'elle eſt naturelle, puiſqu'elle n'eſt compoſée d'aucune note altérée par dièſe ni bémol. Les notes *ut fa*, forment donc une quarte naturelle & non pas mineure. Si l'*ut* était dièſe, c'eſt alors que la quarte ſerait mineure.

(*i*) La première note du ton s'appelle en France la Tonique ; & cette dénomination qui donne une juſte idée de ſes

La ſeconde, la troiſième, la quatrième du ton, &c. ſont les cordes qui forment l'octave ou la gamme. Chacune de ces cordes comporte un accompagnement qui lui eſt propre, c'eſt-à-dire, un corps d'harmonie composé de différentes conſonnances (*k*). Voyez l'exemple vingt-huitième.

Pour ne pas jetter de confuſion dans l'eſprit des Commençants, je donnerai un autre échelle en tierce mineure, dans laquelle ils pourront voir ſans peine quelles ſont les con-

---

propriétés, eſt aujourd'hui adoptée aſſez généralement, même par les Etrangers, ainſi que celle de Dominante pour la cinquième du ton. Les autres dénominations telles que celles de Sous-dominante, de Médiante, de Sutonique, même de Senſible, n'ont pas également fait fortune, c'eſt pourquoi je ne les emploierai pas.

(*k*) C'eſt ce qu'on appelle la règle de l'octave. Cette règle a excité en France des guerres infiniment ridicules. On s'eſt élevé contre cette règle, comme ſi elle avait été propoſée comme l'unique fondement de l'harmonie, & l'on a fait voir très-aiſément que beaucoup d'autres accords que ceux qu'elle indique pouvaient convenir aux notes de l'échelle; mais on n'a pas aſſez ſenti combien il était utile pour les Commençants de connaître quels ſont les accords qu'on fait le plus ordinairement ſur ces notes, en attendant qu'une plus grande connaiſſance de l'harmonie le mette à portée de les varier.

ſonnances qui deviennent mineures, celles qui deviennent majeures, & celles qui ſont invariables. Voyez l'exemple vingt-neuvième pour les conſonnances qu'on doit mettre ſur chaque ton en mode mineur.

Nous voyons d'après ces deux exemples que toutes les fois que la tonique a la tierce majeure, la quatrième du ton doit l'avoir également : elle doit au contraire avoir la tierce mineure quand celle de la tonique eſt mineure.

La ſeconde du ton veut toujours avoir la ſixte majeure, parce que cette 6ᵉ# eſt ſeptième du ton, & que cette ſeptième doit être majeure.

La troiſième veut avoir ſa ſixte mineure, quand la tierce de la tonique eſt majeure, & *vice verſâ.*

La dominante doit avoir la tierce majeure, parce que cette tierce eſt ſeptième du ton, & que toutes les ſeptièmes ſont majeures (*l*).

La ſixième exige ſa ſixte mineure, parce que cette ſixte eſt quatrième du ton, & que toutes les quatrièmes du ton doivent être toujours mineures; mais en deſcendant, il eſt mieux

---

(*l*) C'eſt-à-dire, la 7ᵉ. de la tonique, encore n'eſt-elle pas toujours majeure en deſcendant, comme on l'a vu plus haut.

de lui donner la ſixte majeure, & de la conſidérer comme ſeconde du ton.

V I.

Du triton.

Le triton eſt une marche, ou ſi l'on veut un ſaut par intervalle de quarte majeure, composé de trois tons. Voyez l'exemple trentième.

Ce triton peut être naturel ou accidentel; naturel il ſe trouve entre *fa* & *ſi*. Voyez l'exemple trente-unième.

Accidentellement, c'eſt à-dire, par le moyen des dièſes ou bémols, il peut ſe trouver entre toutes les autres cordes: par exemple, entre *ſol* & *ut* ♯, entre *ſi* ♭ & *mi*. Voyez l'exemple trente-deuxième.

Véritablement on ne devrait pas faire uſage des tritons, car cet intervalle eſt âpre; cependant ſi le Compoſiteur ſait les employer avec adreſſe & avec les précautions néceſſaires, ils ſont un bon effet & ſervent à l'expreſſion. Voyez l'exemple trente-troiſième.

On défend encore au Compoſiteur le demi-triton, c'eſt-à-dire, le paſſage d'un ton mi-neur (ou bémol) à un ton majeur (ou dièſe)

comme le paſſage du ton mineur au majeur, (ou pour plus de clarté, le paſſage d'une ſeconde ſuperflue en montant ou en deſcendant.) Voyez l'exemple trente-quatrième.

N. B. *J'ai mis ainſi, entre deux parenthèſes, quelques phraſes qui ne ſont pas dans le texte, qui m'ont paru néceſſaires pour le faire entendre, mais trop courtes pour faire le ſujet d'une note.*

Cependant avec la même adreſſe & autant de précaution, ce paſſage n'eſt pas moins agréable, moins expreſſif, & le Compoſiteur peut en tirer grand parti. Voyez l'exemple trente-cinquième (*m*).

V I I.

Des deux quintes & des deux octaves.

On défend dans l'harmonie d'employer par

(*m*) Ces prohibitions n'ont plus lieu aujourd'hui, & l'Auteur n'en parle ſans doute que par égard pour l'ancienne opinion. On fait maintenant, je ne dirai pas, un grand uſage, mais un abus réel de ces moyens, qui devaient être réſervés pour l'expreſſion, & auxquels on a ſi bien accoutumé les oreilles, que ce ne ſont plus que des lieux communs ſans effet.

mouvement direct ou semblable deux quintes ou deux octaves *découvertes* de suite, c'est-à-dire, l'une après l'autre : il semblerait que par leur perfection même, ces intervalles sont incapables de produire aucune mélodie. En effet l'expérience & le jugement de notre oreille nous le font sentir ainsi. Voyez l'exemple trente-sixième (*n*).

On défend aussi les deux quintes & les deux octaves *couvertes*. On les appelle couvertes, parce qu'elles ne sont pas sensibles à l'œil comme les premières ; mais il faut faire attention à la *diminution*, qui peut être sur la note grave ou sur l'aigüe (*o*), & cela peut arriver toutes les fois que l'on passe par mouvement

(*n*) On a attribué à plusieurs causes le désagrément que l'oreille éprouve lorsqu'elle entend deux quintes par mouvement semblable. C'est un phénomène d'acoustique dont il n'est pas aisé de trouver la véritable raison ; mais il suffit pour la pratique que cela soit ainsi.

(*o*) Comme nous n'avons point de mots en Français qui répondent aux mots Italiens *diminuire*, *diminuzione*, j'ai été obligé de les conserver, parce qu'ils sont très-utiles. Lorsqu'à une seule note de l'une des parties, correspondent, dans une autre partie plusieurs notes formant ensemble la même valeur, c'est ce qu'on appelle diminution. Ainsi je suppose qu'il y ait dans le dessus un *sol* blanche,

direct

direct d'une consonnance parfaite à une autre parfaite, ou même d'une consonnance imparfaite à une parfaite, ainsi qu'on le verra dans les exemples trente-septièmes.

Mais par mouvement contraire on peut passer d'une consonnance parfaite ou imparfaite à une autre, sans danger de former deux quintes ou deux octaves. Voyez les exemples trente-huitièmes.

On défend encore aux Compositeurs de faire deux tierces majeures l'une après l'autre, à cause du mauvais effet du triton qui s'y rencontre particulièrement en descendant. Voyez l'exemple trente-neuvième. On les admet cependant dans les cadences finales. Voyez l'exemple quarantième.

On avertit également le Compositeur d'éviter les mouvemens de quarte majeure ou de triton dont on vient de parler, de fausse quinte & de septième majeure; leur dureté qui en rend l'intonation difficile, les a fait interdire. Voyez les exemples quarante-uniémes (*p*).

---

lequel ait pour basse les quatre croches, *ut*, *mi*, *sol*, *mi*, cette basse s'appellera *diminuée*.

(*p*) Voyez la note (*m*) où j'ai parlé du peu d'égard qu'on a aujourd'hui pour ces prohibitions. On fait entrer ces intervalles jusque dans les chants les plus simples.

Les mouvemens réguliers sont ceux de tierce majeure & mineure, de quarte, de quinte, de sixte majeure & mineure, & d'octave. Voyez l'exemple quarante-deuxième.

Il faut savoir aussi que toute composition doit nécessairement se terminer par une cadence finale, qui se fait en mettant à la basse, pour pénultième note, la dominante ou cinquième note du ton, suivie de la tonique: aucun morceau de Musique ne peut finir que de cette façon.

V I I I.

Des cadences.

Il y en a de trois sortes: cadences parfaites, imparfaites & interrompues.

La cadence parfaite se subdivise en trois autres.

La simple, la composée, la double.

La simple se fait seulement avec $\frac{4}{5}$. Voyez l'exemple quarante-troisième.

La composée se fait d'abord avec $\frac{5}{4}$ & ensuite avec $\frac{5}{3}$; ou bien d'abord avec $\frac{6}{4}$ & ensuite avec $\frac{5}{3}$. Voyez l'exemple quarante-quatrième.

Dans de certains cas le Compositeur peut employer cette $\frac{6}{4}$ tout d'un coup, c'est-à-dire, sans liaison. Voyez l'exemple quarante - cinquième.

La double se fait d'abord avec $\frac{5}{3\sharp}$, ensuite avec $\frac{6}{4}$, puis $\frac{5}{4}$, & enfin $\frac{5}{3\sharp}$; mais dans les dispositions à deux voix, il est mieux de se servir de la simple & de la composée que de la double. Voyez l'exemple quarante-sixième.

L'imparfaite se fait sur la seconde & la sixième du ton, & s'accompagne d'abord avec $\frac{7}{3}$ & ensuite avec $\frac{6}{3}$. Voyez les exemples quarante-septièmes. A. B. C.

Ce premier exemple peut se renverser en mettant la partie aigüe au grave, & la partie grave à l'aigu; elle devient alors une 2e qui reste pour former la 3e (*q*). Voyez l'exemple quarante-huitième.

(*q*) Ce n'est pas là ce qu'on entend en France par *cadence imparfaite*, ou plutôt on lui donne une autre forme. Toutes les fois que la Tonique va à la Dominante, soit en modulant, soit en conservant le ton principal, c'est ce que nous appellons cadence imparfaite; nous avons de plus la cadence rompue qui se fait lorsque la Dominante, au lieu de tomber sur la tonique, monte d'un degré,

La cadence interrompue a lieu lorſqu'après la cadence ſimple, ou la compoſée, ou même la double, la baſſe ne retombe pas ſur la Tonique ; ou enfin lorſqu'elle eſt interrompue par quelqu'idée nouvelle, ſoit dans la partie grave, ſoit dans la partie aigüe. Voyez les exemples quarante-neuvièmes.

I X.

En commençant une compoſition, la première note doit être conſonnance parfaite ; elle doit finir pareillement, & jamais par une conſonnance imparfaite. Dans les diſpoſitions à deux voix il faut terminer en octave. La raiſon en eſt que les conſonnances imparfaites manquent du degré de perfection néceſſaire pour commencer & pour finir ; mais dans le cours de la compoſition il faut plutôt ſe ſervir des conſonnances imparfaites que des autres, parce qu'elles ſont plus harmoniques. Si l'on faiſait une compoſition toute en conſonnances parfaites, on n'en pourrait tirer que très-peu d'harmonie, elle paraîtrait pauvre &

---

comme *ſol la*, au lieu de *ſol ut*. L'Auteur la fait entrer ici dans la claſſe des cadences interrompues.

entièrement vide d'effet. Voyez l'exemple cinquantième.

A la fin d'une composition, il est permis d'aller d'une consonnance parfaite à une autre parfaite, même par mouvement direct ou semblable.

X.

Avant de commencer à tracer des leçons, il faut avertir l'Elève que le contre-point ou la composition, ne consiste pas seulement à employer des consonnances & des dissonances, ni à assembler des notes au hasard ; mais il doit faire tout son possible pour rendre la leçon chantante & agréable. Il ne faut pas non plus qu'il se rebute si le Maître le tient long-temps sur la même basse : c'est un moyen plus sûr de le perfectionner.

Du contre-point simple.

Ce contre-point se compose de figures toutes semblables, mises l'une contre l'autre ; & comme les Anciens avaient coutume dans leurs compositions de mettre *point contre point*, les Modernes ont aussi appellé cette espèce de contre-point *notes contre notes*. Voyez les exemples cinquante-unièmes.

Pour obſerver le mouvement contraire, on peut finir par une conſonnance imparfaite. On peut auſſi commencer par cette même eſpèce de conſonnance. Voyez les exemples cinquante-deuxiemes.

Après que l'élève aura fait beaucoup de leçons ſur ces baſſes, & ſur quelques autres ſemblables, il ſera en état de paſſer au contre-point compoſé.

X I.

Du contre-point compoſé.

Il ſe forme des figures diverſes, & admet non-ſeulement des intervalles conſonnans, mais encore de diſſonans. Voyez les exemples cinquante-troiſièmes.

Il faut que l'Elève s'exerce beaucoup & long-temps à cette eſpèce de contre-point, avant de paſſer plus avant, s'il veut en tirer du profit. Comme on y admet auſſi des intervalles diſſonans, il eſt néceſſaire d'en faire l'explication.

Il eſt permis au Compoſiteur d'employer en paſſant une note fauſſe, même de la valeur d'un quart de meſure, pourvu qu'elle ſoit entre deux notes conſonnantes & par degrés

conjoints. Voyez les exemples cinquante-quatrièmes (*r*).

On peut terminer une meſure par cette eſpèce de diſſonance, pourvu qu'il ſe trouve une conſonnance dans la note qui ſuit par degré conjoint. Voyez l'exemple cinquante-cinquième.

Il faut encore prendre garde à la *diminution*, parce que le quart de meſure ne ſauve ni deux quintes, ni deux octaves. Voyez l'exemple cinquante-ſixième.

Dans ce cas même la demi-meſure ne peut ſauver ni les deux octaves, ni les deux quintes. Voyez les exemples cinquante-ſeptièmes.

Les exemples cinquante-huitièmes ſont deſtinés à ſervir de modèle aux Etudiants. Après qu'ils en auront fait un long uſage en ſe conformant à ces leçons, ils ſeront en état de commencer à entremêler les diſſonances liées.

(*r*) Ce que l'Auteur appelle ici *notes fauſſes*, ſont des notes qui n'entrent pas dans l'harmonie, ou plutôt ſur leſquelles l'harmonie ne porte pas. Il ſuffit à l'oreille de ſe repoſer ſur chacun des tems : elle néglige les notes intermédiaires ; mais il faut ſe garder de faire faire aux deux parties à la fois ces notes de paſſage ; elles ne peuvent être ſupportées que quand l'une des deux parties reſte, car chaque mouvement exige ſon harmonie.

XII.

Des dissonances.

Les dissonances sont des notes fausses qui déplaisent à l'oreille, quand elles ne sont pas disposées avec art; c'est pourquoi le Compositeur ne sauroit les employer au hasard; elles sont assujetties à certaines règles qui consistent dans leur préparation & leur résolution.

Ce qu'on entend par préparation & résolution.

Par *préparation* on entend la consonnance qui doit servir de liaison à la dissonance, & par *résolution* on entend la consonnance sur laquelle la dissonance doit descendre.

Il faut faire attention que la consonnance qui sert à préparer, doit être d'une valeur égale à celle de la dissonance, ou même plus grande, & que de même la résolution doit offrir une pareille valeur comme on le verra ci-après.

Nous excepterons du nombre de ces dissonances la *seconde*, qui exige une règle à part, & nous commencerons par la quarte.

De la Quarte.

La *Quarte* ſe prépare avec toutes les conſonnances, avec la fauſſe-quinte, avec la ſeptième mineure, & ſe ſauve ou ſe réſout ſur la tierce. Voyez les ſix exemples cinquante-neuvièmes.

Exception.

La *quarte* peut auſſi paſſer ſur une autre *quarte*, alors majeure ; elle ſe réſout enſuite ſur la ſixte; mais ce mouvement ne ſe pratique guère à deux parties, c'eſt pourquoi j'ai mis l'exemple à trois. Voyez l'exemple ſoixantième.

Autre exception.

La *quarte* peut auſſi ſe réſoudre ſur l'octave, pourvu toutefois que la diſpoſition ſoit à trois parties. Voyez l'exemple ſoixante-unième.

Troiſième exception.

La *quarte* peut auſſi deſcendre ſur une ſeptième mineure, ou même ſur une ſeptième diminuée; mais toujours à trois parties. Voyez l'exemple ſoixante-deuxième.

De la ſeptième.

La ſeptième peut ſe préparer avec toutes les conſonnances, & elle ſe réſout ſur la tierce, la quinte, la fauſſe-quinte & la ſixte. Voyez pour ces différens cas les exemples ſoixante-troiſièmes.

La ſeptième mineure qui peut s'employer ſans préparation, ſe réſout de trois manières : Voyez les exemples ſoixante-quatrièmes.

Cette même ſeptième paſſe auſſi quelquefois à une ſeptième diminuée, mais il faut au moins trois parties. Voyez l'exemple ſoixante-cinquième.

De la neuvième.

La neuvième ſe prépare ſeulement de la tierce & de la quinte, & ſe réſout ſur l'octave, la tierce, la ſixte & la fauſſe-quinte. Voyez les exemples ſoixante-ſixièmes.

La neuvième ne peut ſe préparer par l'octave, parce que cela formeroit deux octaves de ſuite, ſucceſſion proſcrite. Voyez l'exemple ſoixante-ſeptième.

Il faut que le Compoſiteur ſache auſſi que quand cette diſſonance n'eſt pas à la diſtance

réelle de neuf ſons ou plus, elle n'eſt plus une neuvième, & ne vaut rien. Voyez l'exemple ſoixante-huitième.

De la fauſſe-quinte (ſ).

La fauſſe-quinte ſe ſauve de deux manières; la première en deſcendant ſur la tierce, majeure ou mineure, voyez l'exemple ſoixante-neuvième. La ſeconde en deſcendant ſur la quarte majeure, laquelle doit enſuite remonter ſur la ſixte. Voyez l'exemple ſoixante-dixième.

De la quarte majeure.

La quarte majeure ou triton ſe ſauve ſur

(ſ) Les partiſans de la B. F. pourront trouver cette ſection inutile, parce que, diront-ils, la fauſſe-quinte n'étant qu'une partie de l'accord complet de ſeptième mineure, doit ſuivre les mêmes loix: cela n'eſt pas exactement vrai. La fauſſe-quinte eſt une diſſonance par elle-même, encore que la ſeptième n'y ſoit pas exprimée. Il n'en eſt pas de même des parties des autres ſeptièmes, leſquelles forment des intervalles conſonnans, lorſque la ſeptième en eſt retranchée. Ainſi de la ſeptième *ré fa la ut*, retranchez le *ré* ou l'*ut*, il reſtera toujours un accord parfait; au lieu que de la ſeptième mineure *ſol ſi ré fa*, retranchez le *ſol*, il reſtera l'accord diſſonant *ſi ré fa* qui eſt ſoumis à une ſucceſſion déterminée.

la ſixte ou ſur la fauſſe-quinte. Voyez les exemples ſoixante-onze & ſoixante-douze.

De la ſeconde.

Quoique la ſeconde ſoit une diſſonance comme les autres, cependant les Compoſiteurs la pratiquent autrement, en ce que dans cet accord c'eſt la partie grave qui doit être liée, & non la partie aigüe.

Ainſi toutes les fois que la partie grave fait une ou pluſieurs notes liées ou ſyncopées, (exemple ſoixante-treize) la partie aigüe qui y répond doit faire :

6ᵉ. Majeure ou mineure.

4ᵉ. Majeure ou mineure.

2ᵉ. Majeure ou mineure, ſelon le mouvement que fera la partie grave après la note liée ou ſyncopée.

1°. Quand la partie grave, après la liaiſon, deſcend & remonte de ſemi-ton, la note liée exige $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ & la note deſcendue de ſemi ton veut $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$. 2°. Mais dans les diſpoſitions à deux, il faut ſe ſervir de la ſeconde & de la quarte. Alors cette ſeconde peut reſter ſur la tierce, ou ſe réſoudre ſur la ſixte en deſſus ou en deſſous; & la quarte

peut reſter ſur la fauſſe-quinte, ou monter ſur la ſixte. Voyez les exemples ſoixante-quatorzièmes (*t*).

2°. Quand la grave après la liaiſon deſcend d'un ton & enſuite d'un ſemi-ton, la note liée demande $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$; la note deſcendue d'un ton $\begin{smallmatrix}6\\+4\\2\end{smallmatrix}$, & la note deſcendue de ſemi-ton $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$. Mais dans les diſpoſitions à deux, on ſe ſert ſur la liaiſon de la ſeconde, & du triton ſur la note qui deſcend. Voyez l'exemple ſoixante-quinzième.

Il arrive encore que pour l'expreſſion, ou parce que la partie grave eſt en mode mineur, on eſt obligé de ſe ſervir ſur la liaion de $\begin{smallmatrix}6\flat\\4\\2\flat\end{smallmatrix}$; mais dans ce cas il faut avoir ſoin, dans les compoſitions à deux, d'employer la ſeconde mineure, qui peut reſter ſur la tierce ou monter ſur la ſixte; & pour ne pas paſſer brusque-

---

(*t*) On ne peut nier que toute cette ſection ne ſoit obſcure; qu'il n'eût été plus ſimple & plus clair de dire que la diſſonance étant portée à la partie grave, devait y ſuivre les mêmes loix que ſi elle ſe trouvait dans la partie aigüe. C'eſt le grand avantage de la B. F. d'avoir ſimplifié toutes ces notions.

ment d'une corde mineure à une corde majeure, après avoir touché la ſeconde mineure, on peut, par le moyen de la *diminution* (Voyez Sec. VII, note *o*) paſſer à la quarte, qu'on fait enſuite monter ſur la ſixte. Voyez les exemples ſoixante-ſeizièmes.

3°. Quand la partie grave après la liaiſon deſcend d'un ton, ou qu'étant deſcendue de ſemi-ton, elle ne revient pas d'où elle était partie, alors la note liée veut $\begin{smallmatrix}6\\+4\\2\end{smallmatrix}$ & la note deſcendue d'un ton ſeulement, $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$; parce qu'elle devient troiſième note du ton. Dans les diſpoſitions à deux, il faut ſe ſervir de la ſeconde ou de la quarte majeure : jamais de la ſixte. La ſeconde peut reſter pour tierce, ou monter ſur la ſixte, & la quarte majeure monter toujours ſur la ſixte. Voyez les exemples ſoixante-dix-ſeptièmes.

4°. Enfin lorſqu'après la liaiſon la partie grave fait une *diminution*, telle que dans les exemples ſuivans, on donne à la note liée $\begin{smallmatrix}6\\+4\\+2\end{smallmatrix}$ & dans la diſpoſition à deux, on ne ſe ſert que de la ſeconde ſuperflue, que l'on fait monter ſur la ſixte. Voyez l'exemple ſoixante-dix-huitième.

XIII.

Nous avons fini d'expliquer toutes les liaisons, ou dissonances préparées, tant au grave qu'à l'aigu. Il faut commencer maintenant à démontrer les différens corps d'harmonie, (ou accords complets) que porte la basse dans ses différens mouvemens, en recommençant par la gamme.

Les notes qui montent par intervalles d'un degré, peuvent porter, outre les consonnances déjà dites, la quinte & la tierce $\substack{5\\3}$ & ensuite la sixte & la tierce $\substack{6\\3}$. Voyez l'exemple soixante-dix-neuvième.

A celles qui descendent d'un degré, on peut donner: savoir à la première $\substack{5\\3}$, & ensuite $\substack{6\\3}$; & à toutes les autres $\substack{7\\3}$, & ensuite $\substack{6\\3}$. Voyez l'exemple quatre-vingtième.

Mouvement par lequel la basse monte de tierce & descend de seconde.

Quand la basse fait ce mouvement, si les notes sont de peu de valeur, elle conserve les mêmes consonnances qu'elle portait d'abord, avant d'avoir sauté de tierce. On la traite

comme ſi elle ſuivait l'échelle ; mais ſi les notes ſont d'une meſure, ou même d'une demie meſure, alors il faut à certaines notes ajouter d'autres conſonnances, comme on le voit dans les exemples ſuivans. (*u*) Voyez les exemples quatre-vingt-unièmes.

Ce mouvement peut encore s'accompagner d'une autre manière. Voyez l'exemple quatre-vingt-deuxième.

Monter de quarte & deſcendre de tierce.

Quand la baſſe fait ce mouvement, on donne l'accord parfait majeur $\frac{5}{3}$ à la note qui va monter de quarte, & enſuite ſeptième mineure. On donne l'accord parfait à celle qui va deſcendre de tierce. La dernière qui vient de monter de quarte, porte l'accord parfait mineur $\frac{5}{\natural 3}$. Voyez l'exemple quatre-vingt-troiſième.

On peut auſſi donner à la note qui vient de monter de quarte $\frac{9}{4}$, qui ſe ſauve ſur $\frac{8}{3}$. Voyez l'exemple quatre - vingt - quatrième.

(*u*) La raiſon en eſt qu'il faut varier l'harmonie & ne pas faire entendre long-tems le même accord.

Monter de quinte & descendre de quarte.

Lorſque la partie grave fait ce mouvement, on donne à la note qui monte de quinte, comme à celle qui deſcend de quarte, l'accord parfait $\substack{5\\3}$; ſeulement ſur celle qui eſt montée de quinte, on peut faire entendre ſur le dernier tems la ſixte, quarte majeure & ſeconde $\substack{6\\+4\\2}$. Voyez l'exemple quatre-vingt-cinquième (*x*).

On peut encore dans ce mouvement accom-

(*x*) S'il m'eſt permis d'oppoſer ici mon ſentiment à celui d'un Maître, je dirai que ces accords ne me paraiſſent pas réguliers comme marche d'harmonie. Dans l'exemple portant à la fin de la meſure un *ut* ♯, avec *mi* & *ſol*, ce *ſol* à la baſſe eſt évidemment un triton, un renverſement de la ſeptième mineure, *la ut* ♯ *mi ſol*. Or ce triton qui deſcend de quarte, devrait deſcendre ſeulement d'un degré; & le *ſol* de la partie ſupérieure devrait au moins deſcendre ſur un *fa* & il monte ſur le *la*. Cet accord me paraît pourtant pouvoir très-bien être employé, mais ſeulement comme note de goût, & comme ſervant à mieux marquer la modulation. Au ſurplus ceci n'eſt qu'un doute que je propoſe.

pagner la première de $\frac{5}{4}$ & ensuite de $\frac{5}{3}$. Voyez l'exemple quatre-vingt-sixième.

Monter de quarte & descendre de quinte.

Quand la basse fait ce mouvement, la note qui vient de descendre, comme celle qui vient de monter, doivent porter également $\frac{7}{3}$ & la dernière septième doit avoir la tierce majeure. Voyez l'exemple quatre-vingt-septième.

Descendre de tierce & monter de seconde.

Dans ce mouvement, la note qui est descendue de tierce s'accompagne de $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$ & celle qui monte de seconde s'accompagne de $\frac{5}{3}$ (*y*). Voyez l'exemple quatre-vingt-huitième.

Outre ces consonnances, la note qui vient

(*y*) Cette marche est proprement une suite de septièmes dont la note fondamentale est retranchée sur le second accord. La preuve c'est que le *la* de l'avant dernière mesure ne porte pas réellement $\frac{5}{3}$ comme il est chiffré, mais $\frac{\cancel{5}}{3}$. Or la fausse-quinte est un renversement de la septième mineure ; & *la ut mi* ♭ appartient à l'accord *fa la ut mi* ♭.

de monter d'un degré peut porter neuvième, qui se résout à la tierce de la note suivante. Voyez l'exemple quatre-vingt-neuvième.

Ce mouvement peut encore s'accompagner d'une autre manière, savoir : sur la note montée d'un degré mettre d'abord $\frac{9}{4}$ & ensuite $\frac{8}{3}$; & sur celle qui est descendue de tierce, mettre $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$. Voyez l'exemple quatre-vingt-dixième.

Autres.

Lorsque la basse descend de quinte & monte de quarte, l'une & l'autre note peuvent être accompagnées de $\begin{smallmatrix}\flat 7\\ \sharp 3\end{smallmatrix}$. Voyez l'exemple quatre-vingt-onzième.

On accompagne encore l'une & l'autre, d'abord de $\begin{smallmatrix}5\\ \sharp 3\end{smallmatrix}$ & ensuite de $\begin{smallmatrix}\flat 7\\ \sharp 3\end{smallmatrix}$. Voyez l'exemple quatre-vingt-douzième.

XIV.

Maintenant que l'élève est instruit de tous les divers mouvemens, & des différentes manières de les accompagner, je commencerai à lui présenter de nouvelles leçons ; mais

comme dans les baſſes que j'ai deſſein de lui indiquer, il ſe trouve des changemens de tons, des modulations différentes, il eſt néceſſaire qu'il connaiſſe ces changemens; qu'il ſache la manière de pratiquer les modulations.

Le changement de ton ſe fait par une terminaiſon, & cette terminaiſon a lieu, toutes les fois que la baſſe monte ou deſcend d'un degré, ſoit d'un ton, ſoit d'un ſemi-ton; non pas en finiſſant la phraſe de chant, mais lorſqu'après ces deux notes, la baſſe fait un ſaut de quarte, de quinte, de tierce, &c. &c. à la volonté du Compoſiteur.

Des Terminaiſons.

Il y en a quatre différentes; deux en montant & deux en deſcendant.

La première en montant a lieu lorſque la baſſe monte d'un ton. La première note qui va monter, eſt la quatrième du mode, & celle qui ſuit en eſt la cinquième. Voyez l'exemple quatre-vingt-treizième.

La ſeconde en montant, eſt lorſque la baſſe monte de ſemi-ton. La première note montante eſt la ſeptième du mode, la ſeconde qui

eſt montée en eſt la première. Voyez l'exemple quatre-vingt-quatorzième.

La première en deſcendant ſe fait quand la baſſe deſcend d'un ton. La première note deſcendante devient ſeconde du mode, & l'autre qui eſt deſcendue en eſt la première. Voyez l'exemple quatre-vingt-quinzième.

La ſeconde en deſcendant a lieu lorſque la baſſe deſcend de ſemi-ton. La première note deſcendante eſt ſixième, & la ſuivante, cinquième du mode. Voyez l'exemple quatre-vingt-ſeizième.

Voyez enſuite pour différentes leçons les exemples quatre-vingt-dix-ſeptièmes, ABCDEF.

Il n'eſt pas beſoin d'étendre plus loin ces exemples. Ceux-ci ſuffiſent: & l'Elève après s'être exercé ſur ces baſſes, ou d'autres ſemblables, de manière à ne plus faire de fautes, peut hardiment commencer les diſpoſitions à trois parties. Mais cependant, avant toutes choſes, il eſt néceſſaire que je faſſe une explication ſur l'uniſſon.

X V.

De l'Uniſſon.

L'Uniſſon n'eſt que l'union de deux ou plu-

ſieurs voix ou ſons à une diſtance égale. Ce n'eſt point une conſonnance, parce qu'une conſonnance réſulte de la proportion des ſons; c'eſt pourquoi nous ne l'avons pas mis à ce rang. Ce n'eſt pas une diſſonance non plus, mais il eſt le principe des unes & des autres, comme l'unité eſt le principe des nombres. Le Compoſiteur doit donc éviter cet uniſſon, car lorſque dans une diſpoſition Muſicale on rencontre deux figures ou notes dans une ſituation pareille, elles ne forment point harmonie. Voyez l'exemple quatre-vingt-dix-huitième.

De la manière de diſpoſer à trois parties.

Pour cette eſpèce de contrepoint, il faut que le Compoſiteur ſe reſtreigne dans la manière de faire chanter les parties: il ne peut pas ſe ſervir également de celle qu'il a employée à deux, lorſqu'il veut en introduire une troiſième. Il faut donc qu'il s'attache à trouver une nouvelle forme de chant; qu'il renonce à beaucoup de petits agrémens, & qu'il ſuive attentivement les règles que je vais lui tracer pour ſa conduite; ſavoir: 1°. la diſtance qu'il faut mettre entre les parties; 2°. l'accompagnement des conſonnances; 3°. l'accom-

pagnement des diſſonances avec les conſonnances; 4°. l'accompagnement des diſſonances avec d'autres diſſonances; 5°. la néceſſité de réſoudre les diſſonances qui ſe trouvent entre les parties, quand même elles formeraient conſonnances avec la baſſe; ſur-tout lorſqu'elles ſont en ſeconde ou en ſeptième.

1.

De la diſtance qu'il faut mettre entre les parties.

Pour que les parties forment entre elles une bonne harmonie, il faut y mettre au moins la diſtance d'une ſeconde, d'une tierce, d'une quarte, d'une quinte, d'une ſixte, ou d'une ſeptième; & d'une octave à la fin de la Compoſition. Voyez l'exemple quatre-vingt-dix-neuvième, & l'exemple centième, pour l'octave qui doit terminer la compoſition.

2.

De l'accompagnement des conſonnances.

La tierce s'accompagne de quinte $^{5}_{3}$, d'octave $^{8}_{3}$, ou de ſixte $^{6}_{3}$. Voyez l'exemple cent unième.

La quinte s'accompagne de ſixte $\frac{6}{5}$. Voyez l'exemple cent deuxième, l'octave ne doit pas s'accompagner de quinte ſans néceſſité, & même ſans obligation. Voyez l'exemple cent troiſième.

3.

De l'accompagnement des diſſonances.

La ſeptième s'accompagne de tierce $\frac{7}{3}$ ou de neuvième $\frac{9}{7}$. Voyez les exemples cent quatrièmes, A B.

La quarte s'accompagne de quinte $\frac{5}{4}$ ou bien de neuvième $\frac{9}{4}$. Voyez les exemples cent cinquièmes, A. B.

La neuvième s'accompagne de tierce, $\frac{6}{3}$, de ſeptième $\frac{9}{7}$, ou de quarte $\frac{9}{4}$. Voyez l'exemple cent ſixième, de la neuvième accompagnée de tierce (z).

(z) Tout ceci ne préſente pas peut-être des idées aſſez claires, & ſi la méthode de la baſſe-fondamentale n'a pas comme celle-ci l'avantage d'indiquer le choix des notes d'un accord complet, qui vont le mieux enſemble, elle a celui d'offrir avec plus de préciſion & ſous un ſeul point de vûe toutes les notes qui peuvent entrer dans un

X V I.

Outre l'attention que le Compoſiteur doit avoir à la diſtance & à l'accompagnement des conſonnances & des diſſonances, il eſt encore d'autres choſes qu'il doit éviter pour rendre ſa compoſition de bonne harmonie. 1°. De ne pas faire mouvoir enſemble les trois parties; 2°. de ne les pas faire marcher par quartes. Voyez les exemples cent ſeptièmes, A. B. L'exemple A. ne va pas bien, parce que les parties montent enſemble, ni l'ex. B, parce qu'elles marchent par quartes.

De la manière de faire marcher les parties.

Il faut, pour faire procéder convenablement les parties, que deux d'entr'elles marchent en

---

accord. L'Auteur dit bien que la tierce s'accompagne de quinte, d'octave, de ſixte; mais il ne dit pas de quoi s'accompagne la ſixte. Il eſt bon d'ajouter ici qu'elle s'accompagne de quarte $\frac{6}{4}$, & de tierce $\frac{6}{3}$, &c. Ce qu'il dit de l'accompagnement des diſſonances, eſt également incomplet. Je n'inſiſte pas néanmoins à cet égard, parce que l'uſage en apprendra plus que des principes vagues. ⌟

tierce ou en ſixte, tandis que la troiſième fait une tenue. Exemples cent huitièmes, A B C.

Elles peuvent auſſi marcher toutes trois, mais par mouvement contraire. Exemple cent huitième D.

Mais ce qui réuſſit le mieux dans cette eſpèce de contrepoint, c'eſt le mélange des différens mouvemens, ſavoir, le mouvement oblique & le mouvement contraire, & le moins que l'on peut de mouvement direct. Il eſt bon auſſi d'y introduire de tems en tems des diſſonances. Exemple cent neuvième.

Manière de diſpoſer à trois parties la quarte & la ſeconde.

La quarte mineure, (c'eſt-à-dire la quarte naturelle) s'accompagne de ſeconde, & jamais de ſixte. Exemples cent dixièmes, A B.

La quarte majeure ou triton peut s'accompagner de ſeconde ou de ſixte. Exemples cent dixièmes, C & D.

Quand il y a pluſieurs $\frac{4}{2}$, on les diſpoſe comme dans l'exemple cent onzième.

La ſeconde mineure s'accompagne de quarte & jamais de ſixte. (C'eſt la même règle que ci-deſſus.) Exemple cent douzième.

La ſeconde ſuperflue s'accompagne de quarte majeure, & non de la ſixte; exemples cent treizièmes, A B.

Manière de diſpoſer la ſeconde, réſolue ſur le triton.

Avec la ſeconde on doit mettre la quarte, & avec le triton la ſixte. Exemples cent quatorzièmes, A B.

Quelquefois auſſi le triton s'accompagne de tierce mineure. Exemple cent quinzième.

XVII.

Comme dans le chapitre de la diſpoſition à deux parties, je n'ai pas expliqué tous les corps d'harmonie (ou accords) qui appartiennent aux différens mouvemens, c'eſt-à-dire, aux ſauts que peut faire la partie grave, je commence par le ſaut de ſixte, dont je n'ai pas encore fait mention.

Quand la baſſe monte de ſixte & deſcend de ſeptième, les parties aigües ſur le ſaut de ſixte feront $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ & au ſaut de ſeptième, 7e préparée & réſolue ſur la ſixte. Exemple cent ſeizième

Quand la baſſe fait le mouvement de ſep-

tième, les parties accompagneront les notes principales avec $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ & demeureront tenues pour le reſte. Exemple cent dix-ſeptième.

Ce même mouvement peut s'accompagner avec la liaiſon de neuvième, réſolue ſur la ſixte. Exemple cent dix-huitième.

Lorſque la partie grave fait le mouvement de ſeptième en deſcendant & d'octave en montant, les parties commenceront avec $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, & enſuite une d'elles à la troiſième note que la baſſe deſcendra, marquera l'octave. Exemple cent dix-neuvième.

Ce mouvement ſe conſidère comme ſi c'était une échelle, accompagnée d'abord de $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ & enſuite de $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$.

Ce même mouvement peut s'accompagner de la ſeptième qui ſe réſoud ſur la ſixte au ſaut d'octave. Exemple cent vingtième.

Quand la baſſe deſcend par degrés de la première à la quatrième du ton, outre les conſonnances que j'ai indiquées, les parties ſupérieures, à la première du ton, peuvent faire ſeulement $\begin{smallmatrix}8\\3\end{smallmatrix}$, qui reſtent tenues ſur la ſeptième, la ſixième ſur la quatrième, & la cinquième du

ton, & elles feront $\begin{smallmatrix}3\\5\\6\end{smallmatrix}$ comme je l'ai dit précédemment. Exemple cent vingt-unième.

Quand la baſſe monte d'un degré, depuis la troiſième du ton juſqu'à la ſixième, outre les conſonnances précédentes, les parties peuvent faire ſur cette troiſième ſeulement $\begin{smallmatrix}8\\6\end{smallmatrix}$, qu'elles tiendront ſur la quatrième, la cinquième & la ſixième du ton, comme dans le ſuivant exemple cent vingt-deuxième A.

Ce même mouvement peut s'accompagner de cette autre manière: exemple cent vingt-deuxième B.

XVIII.

Après que l'Elève ſe ſera bien mis dans la tête toutes ces petites règles, je ſerais d'avis qu'il s'attachât diſpoſer, ſur les baſſes qui lui ſeront données par ſon Maître, d'abord à deux parties, enſuite à trois; & qu'il remplît beaucoup de leçons ſur chaque baſſe; voyez les exemples cent vingt-troiſièmes, A B C.

Je pourrais donner un plus grand nombre d'exemples, mais ce ſerait groſſir le Volume ſans utilité. J'aime mieux laiſſer à la diſcrétion du Maître les nouvelles baſſes qu'il voudra donner à l'Elève (ou que celui-ci pourra choiſir

lui-même dans de bons Auteurs, s'il travaille ſans Maître) afin de s'exercer longtems à cette étude. Quand il s'y ſera perfectionné, il pourra paſſer aux diſpoſitions à quatre parties.

X I X

Manière de diſpoſer à quatre parties.

Lorſque le Compoſiteur voudra employer une quatrième partie, pour que ſa compoſition ſoit d'une harmonie correcte & agréable, il faut 1°. que la baſſe ſoit bien faite, c'eſt-à-dire, d'un bon chant.

2°. Il ne faut pas doubler les parties ſans néceſſité.

3°. Il eſt bon que les parties ſoient rapprochées entre elles le plus près qu'il eſt poſſible; mais dans le cas où l'on aurait à faire la réponſe à quelque ſujet (ce qui arrive dans les morceaux de contrepoint & fugués) ou pour la beauté du chant, il lui eſt permis alors de les éloigner.

4°. Il ne faut pas faire d'uniſſons.

5°. Quand les parties formeront diſſonances entre elles, il faut que ces diſſonances ſoient ſauvées, quoiqu'elles faſſent conſonnance avec

la baſſe; ſurtout lorſqu'elles forment ſeconde ou ſeptième.

De l'accompagnement des conſonnances.

Je n'ai pas grand choſe à dire ſur l'accompagnement des conſonnances; j'avertirai ſeulement de ne pas préférer l'octave à toute autre, mais de ne s'en ſervir au contraire, dans les diſpoſitions à quatre parties, que quand on n'a pas autre choſe à mettre.

A l'égard de la manière de chanter, le Compoſiteur fera bien d'être plus ſobre de *diminutions* dans la compoſition à quatre, qu'il ne le ferait dans celle à trois. Cependant lorſqu'il ſaura bien diſpoſer les parties, il peut les faire badiner comme il voudra, ainſi qu'il ſera dit en parlant du contrepoint *fleuri.*

De la ſituation des quatres parties.

La partie la plus baſſe porte ſon nom avec elle, & c'eſt cette baſſe qui fait la partie fondamentale. Au-deſſus vient le *tenor* (ou taille) enſuite la *contralto* (la haute-contre) & enfin le *Deſſus.* Il faut bien prendre garde à ne pas changer leur ſituation ſans néceſſité; comme,

par exemple, de ne pas mettre le *contralto* plus haut que le *deſſus* ; le *tenor* plus haut que le *contralto*, ou la baſſe plus haute que le *tenor*. Voyez les exemples cent vingt-quatrièmes, A, B, C.

L'exemple C, va bien, quoique le *contralto* ſoit placé plus haut que le deſſus pendant quelques notes ; d'où il faut conclure que le Compoſiteur a la liberté de tranſpoſer ainſi les parties pour quelques meſures, pourvu qu'il y ait la néceſſité de répondre à quelque ſujet, ou pour ne pas nuire à la partie chantante.

Il faut cependant faire attention, quand on a quelques raiſons de mettre le tenor au-deſſous de la baſſe, qu'alors ce tenor doit faire lui-même la partie de baſſe, (& ſuivre les mêmes règles) autrement la compoſition ſerait mauvaiſe. Exemples cent vingt-cinquièmes, A, B.

L'exemple A va bien, parce que le tenor fait la baſſe. B ne va pas bien, parce que le premier *ſol* du tenor eſt à une quarte au-deſſous de la baſſe.

Ce même exemple, dans le cas où le Compoſiteur ne voudrait pas, ou ne pourrait pas changer la diſpoſition des parties, pourrait encore s'arranger, en mettant une autre partie fondamentale. Exemple cent vingt-ſixième.

Quand on veut tranſpoſer les parties, le

tenor

tenor se change en dessus, & le dessus en tenor, comme dans l'exemple cent vingt-septième.

De l'accompagnement des dissonances.

La septième s'accompagne de tierce & quinte $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$, ou en redoublant la tierce $\begin{smallmatrix}7\\3\end{smallmatrix}$, ou avec la neuvième $\begin{smallmatrix}9\\7\\3\end{smallmatrix}$. Exemples cent vingt-huitièmes, A B C.

La quarte s'accompagne de quinte & octave $\begin{smallmatrix}8\\5\\4\end{smallmatrix}$, ou de neuvième $\begin{smallmatrix}9\\5\\4\end{smallmatrix}$. Exemples cent vingt-neuvièmes, A B.

La neuvième s'accompagne de tierce & quinte $\begin{smallmatrix}9\\5\\3\end{smallmatrix}$, ou de quarte & quinte $\begin{smallmatrix}9\\5\\4\end{smallmatrix}$, ou de septième & tierce $\begin{smallmatrix}9\\7\\3\end{smallmatrix}$. (*aa*) Exemples cent-trentièmes, A B C.

(*aa*) On voit dans tous ces exemples que les Italiens confondent la *quarte* avec ce que nous appellons la *Onzième.* Au reste, le nom ne fait rien à la chose, pourvu que cette *quarte* soit toujours au moins à onze degrés de la basse.

Exceptions sur la 7e résolue en 6e, & la 4e résolue en 3e.

Ces dissonances se peuvent encore accompagner de la note de leur résolution, comme, par exemple : accompagner la septième de la sixte, & la quarte de la tierce ; mais alors il faut que les parties soient disposées à la distance observée dans les exemples suivans ; & si le Compositeur veut accompagner la quarte de la neuvième, il peut joindre la tierce à ces deux dissonances. Voyez les exemples cent trente-unièmes, A B C. (*bb*).

Manière de disposer la $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$ *& la* $\begin{smallmatrix}6\\4\sharp\\2\end{smallmatrix}$.

L'accompagnement de la seconde, que l'on emploie sur la liaison de la partie grave, est la $\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$, avec cette différence, que la seconde & la quarte, (si elle est juste) dans la résolution que fait la basse, peuvent rester en tenues, de ma-

(*bb*) Le *ré* dans les deux exemples A B, ainsi que l'*ut* & le *la* dans le troisième, ne sont proprement que des notes suspendues, & ne forment pas de véritables accords.

nière que la ſeconde devienne tierce, & que la quarte devienne quinte, mais la ſixte doit néceſſairement deſcendre ſur une autre ſixte, ou monter ſur l'octave. Quand on employera le triton au lieu de la quarte juſte, alors ce triton doit néceſſairement monter ſur la ſixte, lors de la réſolution, comme on le voit dans les exemples cent trente-deuxièmes, A B.

Pour la manière de diſpoſer pluſieurs liaiſons. Voyez l'exemple cent trente-troiſième.

Lorſque la baſſe monte de quarte & deſcend de tierce, on diſpoſe les parties comme dans l'exemple cent trente-quatrième.

Le même mouvement accompagné de $\begin{smallmatrix}9\\5\\4\end{smallmatrix}$, ſuivi de $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$. Exemple cent trente-cinquième.

Le dièſe qui dans cet exemple cent trente-cinquième, rend ſuperflue la quinte de *fa* & celle du *ſol*, fait un très-bon effet à l'oreille. (En ce qu'il fait preſſentir la modulation) autre exemple cent trente-ſixième, où le dièſe eſt encore plus agréable, parce qu'il fait ſur le contralto une fauſſe-quinte, qui ſe réſoud en tierce majeure.

Exemple de la manière de diſpoſer les parties, dans un mouvement où la baſſe monte

de quinte & descend de quarte. Ici les tierces sont arbitraires excepté la dernière qui doit toujours être majeure. Exemple cent trente-septième.

Autre exemple avec $\frac{5}{4}$ résolue en $\frac{5}{3}$. Voyez cent trente-huitièmes, A, B.

Autre exemple avec la tierce d'abord majeure & ensuite mineure, cent trente-huitième, C.

Autre avec le triton résolu dans les parties, cent trente-neuvième.

Exemple pour disposer un mouvement qui descend de tierce & monte de seconde, cent quarantième, A.

Autre exemple avec $\frac{9}{4}$ suivies de $\frac{8}{3}$, cent quarantième, B.

Autre exemple plus figuré, cent quarantième, C.

Manière de disposer la 7e, résolue sur la 3e.

Exemple cent quarante-unième A; plus simple, B.

Autre avec les fausses-quintes résolues sur le triton entre les parties, cent quarante-deuxième.

Manière de diſpoſer le mouvement qui monte de quinte & enſuite de ſeconde, exemple cent quarante-troiſième, A. Autre accompagné ſeulement de $\frac{5}{3}$, cent quarante-troiſième, B.

Manière de diſpoſer le triton ſans préparation. Exemple cent quarante-quatrième.

Manière de diſpoſer la ſeconde ſuperflue ſans préparation. Exemple cent quarante-cinq (*cc*).

Manière de diſpoſer les ſeptièmes diminuées & le triton avec tierce mineure (qui n'eſt qu'un renverſement du même accord).

Le triton avec tierce mineure appartient toujours à la quatrième du ton, & la ſeptième diminuée à la ſeptième du ton; (ou note ſenſible) on peut employer l'un & l'autre ſans préparation, mais par degrés conjoints, & ſeulement dans les tons mineurs. (La condition des degrés conjoints n'eſt pas même eſſentielle). Exemple cent quarante-ſixième.

(*cc*) Le triton, non plus que la ſeconde ſuperflue, n'a jamais beſoin de préparation; mais dans cet exemple même il ſe trouve préparé, car dans cet accord c'eſt la baſſe qui contient la diſſonance, & cette baſſe offre un *ré* portant accord parfait $\frac{8}{5}$ avant de porter triton.

Quelques-uns mettent la tierce avec la ſeptième diminuée, mais elle n'y va pas ſi bien & offre un peu de dureté. Cependant ſi le Compoſiteur a quelque ſentimens à exprimer, il peut ſe ſervir de la tierce.

Autres exemples de la 7e. (ſeptième diminuée) avec le ſeul accompagnement de fauſſe quinte, cent quarante-ſeptièmes, A, B.

L'accompagnement de l'exemple B ne me plaît pas à cauſe de la dureté du *fa* #.

Nous devons conclure de ces exemples, que la note qui prend un dièſe, toutes les fois que la précédente a la tierce mineure, ſera mieux accompagnée par la ſeule ſeptième diminuée avec fauſſe-quinte $\frac{7}{5}$.

Manière de diſpoſer les notes qui prennent un # (ou une marche chromatique de baſſe en montant) lorſque le mode eſt en tierce majeure. Exemple cent quarante-huitième.

Manière de diſpoſer la fauſſe-quinte, qui deſcend ſur le triton. Exemples cent quarante-neuvièmes, A, B.

X X.

Je ſerais d'avis maintenant que l'Elève, après

s'être bien habitué pendant quelque tems à disposer les quatre parties, fît une étude particulière pour savoir bien mettre la partie grave sous l'aiguë; (la basse sous le chant) cette étude lui serait très-utile: & pour ne pas perdre le tems en détails ennuyeux, je passe tout de suite à l'explication des règles qui la concernent.

Il faut donc savoir que pour mettre la basse sous le chant, il ne suffit pas des règles & des exceptions dont j'ai déjà parlé. Il est nécessaire que l'Elève ait une connaissance certaine de ses mouvemens, de la forme du chant qui lui convient, très-différente de celle que nous avons employée jusqu'ici, en mettant la partie aiguë. Ce chant doit être plus simple & plus marqué. Je voudrais donc, & ce serait une chose très-nécessaire, que l'Elève, pour faire une basse régulière, sût bien exécuter la partition, c'est-à-dire, jouer sur le clavecin la basse d'un morceau avec l'accompagnement.

Dans cette étude, la note principale par laquelle commence la Composition, s'appelle de même Première du ton (ou Tonique); les autres qui servent à former l'octave, s'appellent seconde, troisième, quatrième du ton, &c.

Quant aux consonnances qui appartiennent

à chacune de ces notes, on n'eſt pas dans l'uſage de les prendre en deſſus, mais en deſſous (*dd*). Par exemple, lorſqu'on dit que *ſol* veut pour accompagnement 3e & 5e, par 3e, on entend *mi*, & non pas *ſi*, & par 5e on entend *ut*, & non pas *ré*.

Règles pour mettre la baſſe ſous la partie aigüe.

Première du ton, *ſol*, veut d'abord l'octave, & enſuite $\begin{smallmatrix}6\\5\\3\end{smallmatrix}$, c'eſt-à-dire, *mi ut ſi* (*ee*).

La ſeconde, *la*, $\begin{smallmatrix}6\\5\\3 \text{ mineur}\end{smallmatrix}$ c'eſt à-dire, *fa* ♯ *ré ut*.

La troiſième, *ſi*, 8e & 3e & triton, lorſque le ton eſt en tierce majeure, & que cette troiſième monte ſur la quatrième (*ff*).

(*dd*) Attendu qu'il eſt queſtion d'une partie aigüe; que c'eſt toujours comparativement avec la baſſe que les conſonnances doivent être conſidérées, & que ces conſonnances étant priſes au-deſſous de la partie aigüe, ſe trouveront au-deſſus de la baſſe, & comme intermédiaires.

(*ee*) Nous croyons qu'il doit y avoir ici, faute de copie, & que l'Auteur a voulu dire $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$, c'eſt-à-dire, *mi ut la*, ou ſeulement *mi ut* $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$.

(*ff*) L'Auteur ne prend pas garde qu'alors on mo-

La quatrième *ut*, $\begin{smallmatrix}8\\6\\3\end{smallmatrix}$, *la mi ut*.

La cinquième *ré*, $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ & quelquefois ſixte, c'eſt-à-dire, *ſi ſol* & *fa*.

La ſixième *mi*, $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$, *ut la*.

La ſeptième *fa* ♯, $\begin{smallmatrix}6\\4\sharp\\3\sharp\end{smallmatrix}$, *ré ut la*.

La huitième comme la première.

Voyez l'exemple cent cinquantième, leçons A B C.

La ſeconde du ton, outre les conſonnances ſuſdites, peut porter la 2e, réſolue ſur la 3e. Exemple cent cinquante-unième A, & plus figuré B.

La cinquième du ton peut auſſi porter la 2e, réſolue ſur la 3e. Exemple cent cinquante-deuxième.

La ſeptième du ton peut encore porter 4♯ réſolue ſur la 6e. Exemple cent cinquante-troiſième.

---

dule, on ſort du ton pour paſſer dans celui de la quatrième, car le triton qu'il exige eſt un *fa* naturel, qui appartient au ton d'*ut*, & non à celui de *ſol* qu'il a pris pour type. Il aurait dû faire faire cette obſervation.

Echelle descendante.

La première du ton, lorsqu'elle descend, peut porter, outre les consonnances indiquées, la fausse-quinte.

La sixième, la cinquième, la quatrième, la troisième, peuvent toutes avoir la 2e résolue sur la 3e. Exemple cent cinquante-quatrième.

La quatrième en descendant peut avoir d'abord sixte & ensuite fausse-quinte; ou d'abord tierce, & ensuite septième mineure. Exemples cent cinquante-cinquièmes, A, B.

Quand la troisième descend d'un degré, elle peut avoir d'abord tierce, & ensuite quinte. Exemple cent cinquante-sixième.

Quand la partie aigüe descend diatoniquement depuis la sixième, la basse peut, sous quelque note que ce soit, former 3e d'abord, & 5e ensuite. Exemple cent cinquante-septième.

A ce même mouvement diatonique en descendant, on peut, après la 3e, mettre la 7e. Exemple cent cinquante-huitième.

Quand la partie aigüe monte de 3e & descend de 2e, alors la basse accompagnera seulement la première note, & celle-ci montant de tierce (sur cette même note de

baſſe) elle ſe trouvera y former la quinte. Exemple cent cinquante-neuvième.

On peut mettre auſſi une autre baſſe ſous cette partie. Voyez l'exemple cent ſoixantième.

Quand la partie aigüe deſcend de tierce & remonte d'un degré, la baſſe l'accompagnera de tierce. Exemples cent ſoixante-unièmes, A, B.

Quand la partie aigüe monte de quarte & deſcend de tierce, la baſſe, ſous le ſaut de quarte, portera 6e, & 3e ſous celui de tierce. Exemple cent ſoixante-deuxième.

Dans cette marche, la baſſe peut prendre les dièſes & monter chromatiquement, dans les endroits qui en ſeront ſuſceptibles. Exemple cent ſoixante-troiſième.

Quand l'aigüe deſcend de quarte & monte de tierce, la baſſe mettra 3e ſous le ſaut de quarte, & 6e ſous celui de tierce. Exemple cent ſoixante-quatrième, A.

Au ſaut de quarte, après la 3e, on peut joindre la 5e. Exemple cent ſoixante-quatrième, B.

Quand l'aigüe monte de ſeconde & deſcend de tierce, la baſſe, à l'intervalle d'un degré, donnera la 6e, & la 3e à celui de tierce. Exemple cent ſoixante-cinquième.

Quand l'aigüe monte de ſixte & deſcend de

ſeptième, la baſſe donnera la tierce au ſaut de ſixte comme à celui de ſeptième. Exemples cent ſoixante-ſixièmes, A, B.

Lorſque la partie aiguë monte de quarte & deſcend de quinte, la baſſe donnera la tierce à l'une & à l'autre. Exemple cent ſoixante-ſeptième.

La baſſe peut auſſi, dans ce mouvement, donner la ſixte à celle qui monte de quarte, & la ſeconde à celle qui deſcend de quinte. Exemple cent ſoixante-huitième.

Quand l'aigüe monte par ſemi-tons, la baſſe donnera la tierce ou la ſixte à la note mineure, & le triton à la note majeure. Exemple cent ſoixante-neuvième, A; ou d'abord tierce & enſuite triton à celle-ci, B; ou ſeulement la tierce, qui ſera mineure ſous la note mineure, & majeure pour l'autre. Exemple cent ſoixante-neuvième, C.

Quand l'aigüe deſcend par ſemi-tons, la baſſe donnera au premier 3♯ & enſuite 4♯, & au ſecond fauſſe-quinte. Exemple cent ſoixante-dixième, A; ou ſeulemenr la 3♯ au premier, & la 7♭ au ſecond, cent ſoixante-dixième, B.

L'exemple précédent n'eſt pas trop bon à deux parties, mais il eſt excellent à trois. Exemple cent ſoixante-onzième A; & B, pour le

renverſement de la partie grave à l'aigüe.

On peut auſſi, au pénultième ſemi-ton, donner la 7e diminuée, & au dernier la 5e. Exemple cent ſoixante-douzième.

Quand l'aigüe fait liaiſon & deſcend diatoniquement, la baſſe, ſous la liaiſon, mettra 7e, & 3e ou 5e ſous celle qui deſcend d'un degré. Exemple cent ſoixante-treizième, A pour la 3e, & B pour la 5e.

Ou encore, ſous la première liaiſon, on mettra la 4e; la 3e ſous celle qui deſcend; la 9e ſous la ſeconde liaiſon; la 6e ſous celle qui ſuit, & ainſi pour toutes les autres liaiſons. Exemple cent ſoixante-quatorzième.

Si la cinquième du ton deſcendait de tierce; il vaudrait mieux ſous cette cinquième mettre la 6e. Exemple cent ſoixante-quinzième.

Si la partie aigüe commence par la cinquième du ton pour aller à la première, la baſſe, ſous cette cinquième, doit porter la 5e, & paſſer enſuite à la 6e; & ſous la première du ton, d'abord 3e & 6e enſuite. Exemple cent ſoixante-ſeizième.

Chaque fois que l'aigüe paſſe à la 2e mineure, la baſſe doit alors porter la 6e. Exemple cent ſoixante-dix-ſept.

X X I.

Il ſera bon après cette étude, de s'occuper d'une autre tout-à-fait différente, ſur la manière de paſſer d'un ton à l'autre (ce qu'on appelle moduler) : c'eſt ainſi qu'on parviendra peu-à-peu à ſe mettre en état de faire quelque compoſition.

Méthode pour apprendre à ſortir du ton principal.

Quand le ton principal eſt en tierce majeure, on peut faire une ſortie de ton à la ſeconde, & de pluſieurs façons, comme on le verra; mais ſi le ton était en 3[e] mineure, & qu'on voulût faire cette ſortie en tierce majeure, ce ſerait une faute.

Pour ſortir à la ſeconde, on peut élever d'un dièſe à la baſſe la note du ton principal, en lui donnant 5 ou 7, & on paſſe enſuite par ſemi-ton ſur une note, qui devient à ſon tour note principale du ton (ou Tonique). Exemples cent ſoixante-dix-huitièmes, A, B.

On peut s'y prendre encore autrement; en faiſant deſcendre la Tonique d'un ton, & lui

donnant $^{6}_{3}$, & après d'un ſemi-ton, avec $\begin{smallmatrix}7\flat\\3\sharp\\5\end{smallmatrix}$; & la faiſant enſuite monter de quarte ou deſcendre de quinte, ſur la note qui devient nouvelle tonique. Exemple cent ſoixante-dix-neuvième.

Ou par la ſeconde ſuperflue qu'on emploie ſans préparation. Exemple cent quatre-vingtième.

Ou enfin en donnant à la cinquième du ton l'accompagnement de $3^{\flat}$. la baſſe fait alors une liaiſon ſur laquelle on place $\begin{smallmatrix}6\\4\sharp\\2\end{smallmatrix}$ (triton). Exemple cent quatre-vingt-unième.

Pour moduler à la troiſième du ton, la baſſe, après la note principale, deſcendra de ſemi-ton, & montera de 4ᵉ ou deſcendra de 5ᵉ; & les parties, ſur cette note principale, après avoir fait $^{5}_{3}$, feront $^{6}_{3}$; ſur la deſcente par ſemi-ton, elles feront ſeptième mineure $\begin{smallmatrix}7\flat\\5\\3\sharp\end{smallmatrix}$; & ſur le ſaut de quarte ou de quinte, accord parfait $^{5}_{3}$. Exemple cent quatre-vingt-deuxième, A; ou bien elles accompagneront la note qui deſcend de ſemi-ton de $^{5}_{4}$, & enſuite $^{5}_{3\sharp}$. B.

On peut encore moduler ainſi ſans aucune anticipation. Il faut ſeulement prendre garde

que ſi le ton principal eſt majeur, la modulation ſera mineure; & majeure, ſi le ton principal eſt mineur. Exemple cent quatre vingt-troiſième, A pour le majeur, & B pour le mineur.

On peut auſſi faire cette modulation par une liaiſon à la baſſe ſur la note principale, & ſur cette liaiſon, les parties feront 2e ſuperflue & triton; enſuite la baſſe deſcendra par deux notes diatoniques, ſur leſquelles les parties feront une tenue, de manière que ſur la première ſe trouve $^{5}_{3\sharp}$ & ſur la ſeconde $^{6\sharp}_{4\sharp}$; à la fin la baſſe deſcendra encore d'un degré, & les parties formeront $^{6}_{3}$. Exemple cent quatre-vingt-quatrième.

On la peut faire auſſi en faiſant faire à la baſſe un mouvement de 7 ſur laquelle les parties feront ſeptième diminuée avec fauſſe-quinte $^{7}_{5}$. Exemple cent quatre-vingt-cinquième.

Pour moduler à la quatrième, la baſſe, après la note principale, deſcendra d'un ton, & enſuite de ſemi-ton. Les parties aigües reſteront tenues avec les mêmes conſonnances dont elles ont accompagné la note principale, au moment où elle eſt deſcendue d'un ton;

ce

ce qui fera $\substack{6\\4\sharp\\2}$ & à celle qui deſcend de ſemi-ton, elles donneront $\substack{6\\3}$. Exemple cent quatre-vingt-ſixième A ; ou elles accompagneront la note qui deſcend d'un ton de $\substack{5\\3}$ d'abord, & enſuite de $\substack{6\\4\sharp}$. B.

Ou bien du ton principal la baſſe montera de tierce majeure, tandis que les parties feront $\substack{6\\3}$, & enſuite montera de ſemi-ton ſur une note qui portera $\substack{8\\5\\3}$, & deviendra ton principal. Exemple cent quatre-vingt-ſeptième.

Cette modulation ſe fait encore en donnant à la première tonique $\substack{7\flat\\5\\3}$ & paſſant tout de ſuite par quarte ſur le nouveau ton principal. Exemple cent quatre-vingt-huitième.

Pour moduler à la cinquième du ton, on fait liaiſon de la tonique à la baſſe, & on la fait deſcendre enſuite diatoniquement. Les parties font ſur la liaiſon $\substack{6\\4\sharp\\2}$, & ſur la note qui deſcend d'un degré $\substack{6\\3}$. Exemple cent quatre-vingt-neuvième.

On peut le faire encore avec un mouvement

de triton que fait la baſſe, tandis que les parties font $\begin{smallmatrix}6\\5\!\!\!/\\3\end{smallmatrix}$ (fauſſe-quinte). Exemple cent quatre-vingt-dixième.

On le peut encore par le moyen de la 6[e] majeure qu'on place ſur la ſixième du ton: cent quatre-vingt-onzième A ; ou en donnant à cette ſixième d'abord $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ (acc. parfait) & enſuite ſixte majeure; cent quatre-vingt-onzième B: ou bien avec la 3[e] majeure ſur la 2[e] du ton, accompagnée de 7[e] & 5[e] $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\sharp\end{smallmatrix}$, cent quatre-vingt-douzième A, ou de 9 & 3♯, ſauvée ſur l'octave, B.

Pour moduler à la ſixième, il faut altérer à la baſſe la cinquième du ton par un ♯ ou ♮. Sur cette note les parties feront $\begin{smallmatrix}6\\5\!\!\!/\\3\end{smallmatrix}$, (fauſſe-quinte) & la baſſe remontera d'un demi-ton ſur la nouvelle tonique. Exemple cent quatre-vingt-treizième.

Ou bien la baſſe deſcendra de la tonique (ſur la ſenſible) par ſemi-ton, & les parties feront $\begin{smallmatrix}6\sharp\\3\end{smallmatrix}$, & enſuite d'un ton ſur la note devenue principale. Exemple cent quatre-vingt-quatorzième.

Ou enfin la baſſe fera liaiſon ſur la quatrième

du ton, & les parties lui donneront $\substack{6\\4\sharp\\2\sharp}$, & elle descendra par deux notes, l'une d'un semi-ton, l'autre d'un ton, tandis que les parties tiendront les susdits intervalles. Exemple cent quatre-vingt-quinzième.

La modulation à la 7[e] quand le ton est majeur, est irrégulière, ainsi nous n'en parlerons pas.

Des modulations, quand le ton est en tierce mineure.

Quand le ton est mineur, la modulation à la seconde mineure ou majeure est trop dure & doit s'éviter.

On peut très-bien moduler à la 3[e] mineure, en portant la basse à la 6[e] du ton, sur laquelle les parties feront $\substack{5\\3}$, suivies de $\substack{6\\3}$; ensuite la basse fera liaison, & les parties $\substack{6\\4\sharp\\2}$, & enfin la basse descendra de semi-ton, que les parties accompagneront de $\substack{6\\3}$. Exemple cent quatre-vingt-seizième.

On peut le faire encore en mettant à la basse la 7[e] mineure du ton, sur laquelle les

parties feront $\substack{7\flat \\ 3\natural}$. Exemple cent quatre-vingt-dix-ſeptième.

On le peut auſſi avec la ſeconde du ton à la baſſe ; & les parties, au lieu de la 6ᵉ majeure, feront la ſixte mineure avec tierce $\substack{6\flat \\ 3}$, & enſuite fauſſe-quinte. Exemple cent quatre-vingt-dix-huitième A, ou bien ſur la tonique à la baſſe, les parties anticiperont la fauſſe quinte, par la ſeconde du ton, B.

On fait encore cette modulation en mettant $\substack{6\natural \\ 3\flat}$ ſur la quatrième du ton placée à la baſſe, laquelle deſcendra enſuite d'un ton ſur la nouvelle tonique ; cent quatre-vingt-dix-neuvième A : ou en accompagnant ce même mouvement d'une liaiſon de ſeptième, réſolue ſur la 6ᵉ majeure : cent quatre-vingt-dix neuvième B.

Pour moduler ſur la quatrième, la baſſe altère la troiſième du ton par un ♯ ou ♮, & les parties aigües font (fauſſe-quinte) $\substack{6 \\ 5\!\!/ \\ 3}$; enſuite la baſſe monte d'un ſemi-ton ſur la nouvelle tonique, exemple deux centième.

Ou bien ſur la première du ton, après l'accord parfait mineur, les parties feront 7ᵉ mineure & 3ᵉ majeure $\substack{7\flat \\ 5 \\ 3\sharp}$. Exemple deux cent unième.

On peut faire encore cette modulation, en faisant dans la basse une liaison sur la tonique, tandis que les parties feront (seconde mineure & quarte) $\substack{4\\2\flat}$; la basse ensuite descendra d'un ton, ce qui formera avec les mêmes intervalles conservans la tenue $\substack{5\\3\flat}$; ensuite on liera de nouveau la basse, & sur cette seconde liaison, les parties feront $\substack{6\\4\sharp\\2}$, & la basse ensuite descendra d'un autre ton, auquel les parties donneront $\substack{6\\3}$. Ainsi sera formée une nouvelle modulation à la quatrième du ton. Exemple deux cent deuxième.

Les règles pour moduler à la cinquième en ton mineur, sont les mêmes qu'en ton majeur. Cependant pour plus de clarté, j'en répéterai les exemples. Voyez exemples deux cent troisièmes. A, B, C, D, E, F.

Pour moduler à la sixième, on fait liaison à la basse sur la tonique: sur cette liaison les parties font $\substack{4\\2\flat}$; ensuite la basse descend par deux notes à un ton de distance l'une de l'autre, & les parties gardent la tenue sur ces deux notes; puis la basse descend de semi-ton, & les parties font $\substack{6\\5}$, laquelle fausse-quinte se

ſauve ſur la 3e, lorſque la baſſe monte d'un ſemi-ton ſur la note qui devient tonique. Exemple deux cent quatrième.

On le peut encore en portant la baſſe à la ſeconde mineure du ton, ſur laquelle les parties font $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{3}$ & enſuite 6e & puis 5e, tandis que la 3e reſte tenue. Après cela la baſſe fera liaiſon ſur cette même ſeconde du ton, & ſur cette liaiſon les parties feront triton & ſeconde $\genfrac{}{}{0pt}{}{4\sharp}{2}$, leſquels ſe ſauvant ſur la ſixte, produiront la modulation déſirée. Exemple deux cent cinquième.

Elle ſe peut faire auſſi en portant la baſſe à la quatrième du ton, & lui donnant, après l'accord parfait $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$, la 6e mineure & 3e ($\genfrac{}{}{0pt}{}{6\flat}{3}$); enſuite la baſſe deſcendra d'un ton, ſur lequel les parties feront $\genfrac{}{}{0pt}{}{7\flat}{3\natural}$, & cette modulation ſera formée par la réſolution de cette ſeptième. Exemple deux cent ſixième.

Ou en portant la baſſe à la cinquième du ton, à laquelle les parties donneront $\genfrac{}{}{0pt}{}{\not{5}}{3\flat}$, & enſuite la baſſe montera de ſemi-ton ſur le ton principal : deux cent ſeptième A ; ou à la cinquième du ton on donnera d'abord $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$, enſuite $\genfrac{}{}{0pt}{}{\not{5}}{3\flat}$, B.

On le peut encore en portant la baſſe à la quatrième du ton, tandis que les parties fe-

ront $\begin{smallmatrix}6\flat\\5\end{smallmatrix}$; la baſſe enſuite montera d'un ton accompagné de $\begin{smallmatrix}\not5\\3\end{smallmatrix}$, & d'un ſemi-ton qui deviendra tonique : deux cent huitième.

Pour moduler à la ſeptième mineure, on altère dans la baſſe la ſixième (par un ♯ ou ♮), & les parties font $\begin{smallmatrix}6\\\not5\\3\end{smallmatrix}$; enſuite la baſſe montera ſur la tonique par un ſemi-ton. Exemple deux cent neuvième.

On le peut faire encore en mettant dans les parties, après l'accord parfait, la 6e majeure & 3e. Exemple deux cent dixième.

On le peut auſſi en portant la baſſe à la troiſième du ton, & faiſant une liaiſon ſur laquelle les parties feront $\begin{smallmatrix}6\\4\sharp\\2\end{smallmatrix}$. Exemple deux cent onzième.

X X I I.

Des imitations.

Après que l'Elève ſe ſera longtems exercé dans l'art de la modulation, il fera bien de s'occuper d'une autre étude ; & comme la beauté de la compoſition ne ſe borne pas à ſavoir bien diſpoſer les parties ſur la baſſe, ni à l'enrichir de conſonnances & de diſſonances,

il eſt bon de lui faire connaître certaines réponſes, nommées imitations, qu'on eſt en uſage d'employer dans la Muſique, & qui répandent de la beauté, de l'agrément, & de l'art ſur les Compoſitions.

L'imitation dans le contrepoint conſiſte à répondre, ou à répéter quelque tems après, ce qu'une des parties a déjà dit. Cette réponſe peut ſe prendre à l'uniſſon, à la 2e à la 3e, &c. juſqu'à l'octave, en deſſus ou en deſſous, ſelon la volonté du Compoſiteur. Mais lorſqu'il voudra faire bien ſentir le charme de cette imitation, il la fera à l'uniſſon, à la quarte, à la quinte, ou à l'octave, en deſſus ou en deſſous.

Pour l'imitation à la 3e & à la 6e, le Compoſiteur fera bien de s'en peu ſervir, parce qu'elle eſt moins ſenſible à l'oreille que les autres. Cependant nous l'emploirons également par la ſuite, dans le *contrepoint compoſé avec obligation.*

L'imitation ſe diviſe en trois ſortes: *l'imitation réelle*, celle *par canon*, & celle par *contrepoint.*

La *réelle* ſe prend à la quarte & à la quinte; mais quoique cette imitation réponde à toutes les notes, elle ne répond pas toujours par in-

tervalles ſemblables, ainſi que nous le dirons dans le tems.

Celle par *canon* ſe prend à l'uniſſon, à la quarte, à la quinte & à l'octave, & doit répondre par intervalles de tons & de ſemi-tons ſemblables à ceux de la *propoſition*: nous en parlerons également en ſon lieu.

Celle par *contrepoint* ſe prend à la 2[e], à la 4[e] & à la 5[e]. Mais cette imitation n'oblige le Compoſiteur qu'à obſerver les cordes du ton, & à répondre par intervalles ſemblables, ſans être forcé de répondre par tons & ſemi-tons pareils à ceux de la propoſition, comme on le voit dans les exemples ſuivans. Exemples deux cent douzièmes, A. B.

L'imitation à la 2[e], quand elle eſt voiſine, fait très-bien, ſurtout dans les mouvemens lents. Exemple deux cent treizième. A.

Cette imitation peut ſe faire à la 7[e] en deſſous, B.

Du contrepoint compoſé, avec obligation.

Quoique ce Contrepoint exige beaucoup d'art, il n'y a point de règle néanmoins pour le faciliter: ſa facture dépend uniquement de l'habileté du Compoſiteur. Cependant celui

à deux parties exige peu d'efforts, puiſqu'il n'y a pas autre choſe à faire, ſinon 1°. ſur un ſujet de plain-chant, de trouver un petit motif agréable, & dans la ſeconde moitié du ſujet, répondre à l'uniſſon, à la 2e, 3e, juſqu'à l'octave, avec la liberté de changer la valeur des notes, c'eſt-à-dire, de les accourcir ou de les allonger. 2°. En faveur de la néceſſité de répondre, on peut varier l'accompagnement des conſonnances, c'eſt-à-dire, au lieu de $\frac{5}{3}$ donner $\frac{6}{3}$ & réciproquement, ſelon le beſoin du Compoſiteur. 3°. La Compoſition peut ſe commencer ſur la tierce & ſe terminer de même, comme dans les exemples ſuivans. Exemples deux cent quatorzièmes. A. B. C. D. E. F. G. H. I. K. L. M. N.

N. B. *Les points couronnés* 𝄐 *placés ſur les Ré de la partie aigüe dans l'exemple A, ſignifient la fin de la propoſition & la fin de la réponſe. Il en eſt de même pour les exemples ſuivans.*

Du Contrepoint compoſé avec obligation, à trois parties.

La compoſition de ce Contrepoint ſe rapproche beaucoup de celle du *canon obligé*, parce

qu'il *oblige* & contraint le Compoſiteur de répondre à la propoſition faite, à l'uniſſon, 2ᵉ, 3ᵉ, 4ᵉ, 5ᵉ, 6ᵉ, 7ᵉ, ſur un ſujet de plain-chant immuable, mais non pas néanmoins comme on l'a fait à deux parties, où c'eſt la même partie qui fait la demande & la réponſe.

Dans cette eſpèce de Contrepoint, le Compoſiteur jouit de toutes les mêmes libertés qui lui ont été accordées dans celui à deux parties. Il faut donc prendre un ſujet de plain-chant, ſur lequel l'une des parties doit faire la propoſition & l'autre la réponſe, avec les mêmes gradations, la même marche qu'a ſuivie la propoſition. Nous ne l'appellons pas *canon*, parce que dans ce Contrepoint on n'eſt pas obligé de répondre par les mêmes intervalles de tons & de ſemi-tons ſemblables à ceux de la propoſition. On pourrait toutes fois donner ce nom à celui qui eſt à l'uniſſon, à la 4ᵉ ou à la 5ᵉ, parce que la réponſe de ceux là, eſt tout-à-fait ſemblable à celle du *canon*; on ne pourrait pas même faire autrement quand on le voudrait, ainſi qu'on peut le voir dans les exemples deux cent quinzièmes. A, B. C. D. E. F. G. H. I. K. L. M. N.

Du contrepoint composé avec obligation, à quatre parties.

Ce Contrepoint, quand on veut le faire avec une exactitude aussi rigoureuse qu'il le faudrait, est véritablement un peu difficile. Mais pour le faciliter, j'ai songé à une autre manière, c'est de faire faire à l'une des parties la *proposition*, à l'autre, la *réponse*, & à la troisième, une simple partie d'accompagnement, sans l'obliger à aucune réponse, comme on le voit dans les suivans exemples.

Il n'y a pas de règles particulières à indiquer pour cette espèce de contrepoint; elles sont les mêmes que pour celui à trois. Exemples deux cent seizièmes. A. B. C. D. E. F. G. H. I. K. L. M. N. O.

XXIII.

MÉTHODE pour bien savoir renverser les parties : c'est-à-dire, mettre la partie aigüe au grave & la grave à l'aigu, & pour savoir transporter le sujet à la 2e, à la 4e, à la 5e & à l'octave en dessus, en laissant la 3e, la 6e & la 7e, parce que ce renversement ferait

un mauvais effet, en s'éloignant trop des cordes naturelles du ton de la Composition.

1°. Pour faire cette espèce de Contrepoint, il faut que le Compositeur forme un sujet de plain-chant ou de notes graves, bien distinct du Contrepoint. 2°. Il ne peut se servir de toutes les espèces de consonnances & de dissonances, parce qu'elles ne seraient pas toutes bonnes dans le renversement. 3°. Il faut que la partie du contrepoint, outre sa disposition régulière, qui consiste à procéder par degrés, par mouvement contraire, & par intervalles légitimes autant qu'il sera possible, soit encore très-modérée sur la diminution (la multiplicité des notes) en se rappellant toujours que la partie du Contrepoint doit servir aussi de partie fondamentale; & afin de faire comprendre toutes ces choses avec facilité, je trace pour toute espèce de renversement deux rangées de nombres l'une sur l'autre. Celle de dessus démontre les consonnances & dissonances, & celle de dessous doit aider au Compositeur à distinguer avec moins de peine de quelle manière elles se correspondent dans le renversement du sujet.

Voulant donc renverser le sujet à la seconde

en deſſus, il faut que le Compoſiteur faſſe un Contrepoint dans lequel il s'abſtienne de mettre la ſixte & le 7e préparée & ſauvée, parce qu'en renverſant les parties, l'une ſe change en l'autre, comme on le voit dans ces deux rangées de nombres.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4.

Je me ſuis ſervi dans ces deux rangées de nombres des conſonnances & diſſonances redoublées, parce que les renverſemens ne ſe peuvent exprimer ſans le véritable nombre qui détermine leur diſtance réelle.

Ainſi lorſqu'on veut tranſporter le ſujet à la ſeconde en deſſus, il faut trouver le chiffre 2 dans la rangée ſupérieure, auquel, dans la rangée inférieure, correſpond l'autre chiffre 11. Ce qui fait connaître qu'en tranſportant le ſujet à la ſeconde en deſſus, on doit baiſſer le contrepoint d'une 11e en deſſous. L'autre renverſement nous ſera enſuite toujours indiqué par le nombre qui ſera mis ſous l'unité ; comme par exemple, dans les deux rangées de chiffres, ſous l'unité, ſe trouve 12, donc l'autre renverſement ſera à la 12e en deſſous ; & cette explication ſervira pour toutes les rangées de nombres de chaque

renverſement que j'aurai à donner. Exemple deux cent dix-ſeptième (*gg*).

(*gg*) La peine que j'ai eue moi-même à entendre ce Chapitre, me fait croire que ce ſera faire plaiſir à mes jeunes Lecteurs d'y joindre un mot d'explication. Je les invite donc à lire bien attentivement l'exemple, après avoir lu ce qui le précède, & ils y verront 1°. que l'accolade eſt de ſix portées, dont la première eſt le chant qu'a choiſi l'Auteur, établi ſur la ſeconde ligne, qu'il appelle *ſujet principal*. Ce chant eſt tel que le ſujet y ſert de baſſe naturelle; mais pour qu'il puiſſe à ſon tour ſervir de baſſe au ſujet (ce que l'Auteur appelle l'*autre renverſement*), il tranſporte le chant, nommé par lui *contrepoint principal* à la 12e en deſſous (ce qui répond à la quinte) d'où il réſulte que ce chant ou Contrepoint, devenu baſſe du ſujet à ſon tour, lui convient très-bien en changeant de modulation; car le morceau qui ſous la première forme était en *ut*, ſe trouve maintenant en *fa*. Donc pour ſavoir tout de ſuite à quel degré il faut deſcendre un chant qu'on veut faire ſervir de baſſe au ſujet, l'Auteur a imaginé les deux rangées de chiffres, dont la ſupérieure va de 1 juſqu'à 15; & l'autre (dans ce cas ci) va en rétrogradant à commencer par 12. Elles ſervent, dit-il, à indiquer les conſonnances; c'eſt-à-dire, que la 2e devient 11e après le renverſement; la 3e devient 10e; la 4e, 9e; la 5e, 8e; &c.

Enſuite on veut tranſporter tout le morceau, c'eſt-à-dire, le chant & le ſujet à la 2e au-deſſus, c'eſt encore à quoi ſervent les deux rangées de chiffres. Le 2 ſe trouve

Pour transporter le sujet à la 4e en dessus, il faut abaisser le contrepoint d'une quinte, comme nous le fait voir le chiffre 5 mis sous le 4 dans les deux rangées suivantes. Dans l'autre renversement la partie aigüe se transporte au grave en descendant d'une octave, comme l'indique le chiffre 8, mis sous l'unité.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Par ces deux rangées de chiffres, nous pouvons voir que dans cette espèce de contrepoint le Compositeur doit s'abstenir d'employer la quinte, parce qu'elle se trouverait être une quarte. Mais pourtant toutes les fois que la quinte sera fausse on peut s'en servir, parce qu'elle devient triton, & de même le triton devient fausse-quinte. Exemple deux cent dix-huitième.

---

avoir sous lui le 11, ce qui indique qu'il faut pour cette opération, après avoir haussé le sujet d'un degré (comme on le voit dans la quatrième ligne de l'exemple), baisser le chant d'une onzième, comme dans la 5e ligne. Alors le morceau se trouve en *sol*. Si l'on veut que le sujet redevienne basse de ce nouveau renversement, il faut le baisser de 12e, ainsi qu'à la 6e ligne de l'exemple.

Si

Si l'on veut transporter le sujet à la 5e au-dessus, il faut abaisser le Contrepoint d'une octave, comme l'indique le chiffre 8 mis sous le 5 dans les deux rangées ci-dessous; & dans l'autre renversement, on transporte la partie aigüe à la 12e en dessous, comme le marque le chiffre 12 placé sous l'unité.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4.

Par ces deux ordres de chiffres, le Compositeur verra clairement qu'il ne peut se servir de la 6e ni de la liaison de 7e, parce que dans le renversement, l'une se convertit en l'autre. Exemple deux cent dix-neuvième.

Si le Compositeur veut transporter le sujet une octave au-dessus, du premier renversement du Contrepoint, il doit abaisser celui-ci d'une octave, & pour le second d'une 15e, comme le font voir les deux suivantes rangées de nombres.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.
15. 14. 13. 12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Dans cette espèce de contrepoint on ne peut se servir de la quinte, parce qu'en se renversant elle devient 11e, (ce qui répond à la quarte) ainsi qu'on le voit dans les chiffres ci-dessus; ni de la quarte avec ou sans

liaiſon, parce qu'elle devient douzième (ou quinte).

Exception.

On peut très-bien employer la fauſſe-quinte & le triton, parce que l'une ſe change en l'autre. Voyez l'exemple deux cent vingtième.

Dans certains cas, la quinte & la quarte peuvent auſſi ſe renverſer, pourvu qu'elles marchent diatoniquement comme dans l'exemple ſuivant. Elles feront bien ſur-tout dans un mouvement *allegro*. Exemple deux cent vingt-unième.

La quarte allant à la 6e ſur la liaiſon de la baſſe, peut auſſi ſe renverſer. Exemple deux cent vingt-deuxième.

Ces exemples prouvent que la quinte peut quelquefois ſe renverſer comme nous l'avons dit. (Voyez pour le contrepoint tranſporté à l'octave ; l'exemple deux cent vingt-troiſième).

Ce Contrepoint ſurpaſſe tous les autres en grace & en perfection, parce que dans ſes renverſemens il conſerve très-bien les cordes du ton.

XXIV.

De la Fugue.

La Fugue n'eſt autre choſe qu'une Compoſition faite avec art & de telle manière, que le trait de chant formé par une partie, ſoit également formé par une autre ou par pluſieurs, mais non pas depuis le commencement juſqu'à la fin, ni dans toutes les parties, ainſi qu'on le verra plus loin.

Avant de commencer à s'occuper des Fugues, il faut que l'Elève ſache ce que c'eſt que les *tons diatoniques* ; combien il y en a, & quelle eſt leur diviſion.

Par *tons diatoniques*, on entend tous ceux qui ont la quinte juſte naturellement, c'eſt-à dire, ſans l'adjonction d'un dièſe, ni d'un bémol. Ce ſont donc *ut ré mi fa ſol la*, la corde *ſi*, dont la quinte n'eſt pas juſte naturellement, n'y eſt pas compriſe. Exemples deux cent vingt-quatrièmes, A. B. (*ii*).

(*ii*) Cette définition n'eſt pas très-exacte. Il f llait dire que les *tons diatoniques* ſont ceux qui ont leur quinte juſte ſans ſortir du mode. Car, par exemple, dans le mode de *ſol*, *ſi* qui a pour quinte *fa* # eſt un ton diatonique, quoiqu'on

La diviſion de ces tons eſt de deux ſortes, *harmonique* & *arithmétique*. La diviſion eſt harmonique, quand la 5e ſe trouve dans la partie aigüe; elle eſt arithmétique, quand cette quinte paſſe à la partie grave & devient quarte. Exemples deux cent vingt-cinquièmes. A. B.

Ainſi ces deux exemples font voir que ces tons diatoniques peuvent être déterminés à 12. Savoir: *ut ſol*, 2; *ré la*, 4; *mi ſi*, 6; *fa ut*, 8; *ſol ré*, 10; & *la mi*, 12.

Par ces diviſions chaque ton a deux mutations, l'*authentique* & la *plagale*. L'authentique procède de la diviſion harmonique, & la plagale de la diviſion arithmétique. Exemples deux cent vingt-ſixièmes, A. B. C. D. E. F.

La Fugue ſe peut faire de deux manières; avec la réplique *réelle*, & la réplique par *imitation*. Celle avec la réplique *réelle* eſt beaucoup plus belle, parce que cette réplique ſe maintient dans la diviſion de l'octave; au lieu que la réplique par imitation formant le

---

mette un dièſe ſur le *fa*, parce que *fa* # eſt du mode de *ſol*. Mais ce *fa* # n'eſt pas un ton diatonique, parce que ſa quinte juſte *ut* # ſortirait du mode. Au reſte on entend très-bien la propoſition de l'Auteur: cette note ne ſert qu'à y donner plus d'extenſion & de clarté.

nombre 9, excède les cordes de la propoſition, & participe à deux tons en formant deux différentes quintes, comme on le verra en ſon lieu.

Ainſi pour faire une Fugue avec réplique *réelle*, il faut que le Compoſiteur choiſiſſe une idée convenable dans la partie grave ou dans l'aigüe. Celle qui commence ou propoſe cette idée, s'appelle (en Italien *guida* guide, & en François *deſſein* ou *ſujet*. Mais comme j'ai ailleurs employé le mot de ſujet dans un autre ſens, je l'appellerai) *deſſein*. Celle qui répond ſe nomme *conſéquente*. Si la Fugue eſt à pluſieurs parties, la première qui répond, s'appelle première conſéquente, la ſeconde, ſeconde conſéquente, &c.

La réplique réelle ſe prend de la quarte ou de la quinte, & il faut y répondre de la manière ſuivante, ſavoir:

Si le deſſein offre cette idée; *ré la*, D: la conſéquente doit répondre: *la ré*, D. (*kk*).

(*kk*) Pour la facilité de la lecture, combinée avec celle de l'impreſſion, j'ai cru devoir éviter de mettre dans le cours des pages des exemples en Muſique notée, ou de les tranſporter ailleurs trop loin des yeux. Je me

Si le deſſein dit: *la ut* M., la conſéquente doit dire *la ſi* ♭ M.

Deſſein *ré ut* ♯ *la*, D: Réponſe *la fa ré.* D.

Deſſein *la fa* M: Réponſe *ré ſi* ♭ M.

Deſſein *la ſi ut* ♯ *ré*, M.: Réponſe *ré fa ſol la*; ou *ré fa ſol* ♯ *la* (*ll*).

Après que le Compoſiteur ſera en état de faire la réponſe au deſſein ou au ſujet, il doit encore ſavoir que dans la Fugue, 1°. il faut éviter les cadences. 2°. Il faut moduler par les cordes les plus voiſines; c'eſt-à-dire, ſi la Fugue

---

ſuis donc contenté de nommer les notes, dont les valeurs ſont égales & indifférentes ici; mais pour qu'on ſache quand l'intervalle monte ou deſcend, j'ai ajouté une M qui veut dire en montant, ou un D, qui veut dire en deſcendant.

(*ll*) Une note éclaircira ceci. La réponſe doit être compoſée d'un nombre de notes pareil à celui du deſſein; mais ſi le deſſein va de la tonique à la dominante, il a cinq notes à parcourir, tandis que la réplique n'en a que quatre pour aller de la dominante à la tonique, & *vice verſâ*. Il faut donc pour avoir le même nombre de notes, ou en doubler une, ou en paſſer une; dans l'exemple du deſſein *la ſi ut* ♯ *ré*, on a fait répondre *ré fa ſol la*; d'où il faut conclure que c'eſt dans les notes les plus voiſines de la finale qu'on exige le plus d'exactitude, *fa ſol* (& ſur-tout *ſol* ♯) *la*, répondent parfaitement à celles *ſi ut* ♯ *ré*.

eſt en mode mineur, les modulations doivent ſe faire à la quatrième & à la cinquième du ton, également en mode mineur; ou à la troiſième en mode majeur. Si la fugue eſt en majeur, les modulations ſe feront à la cinquième & à la quatrième du ton, mode majeur; ou à la troiſième & la ſixième en mode mineur.

Manière d'intriguer un Fugue (*mm*).

Pour réuſſir dans cette eſpèce de compoſition, qui exige de l'art, il faut premièrement que le Muſicien choiſiſſe un ſujet ou deſſein de 4, 5, ou 6 meſures au plus (encore faut-il qu'elles ſoient très-rapides, s'il paſſe quatre). Il doit faire enſuite la réponſe au ſujet, laquelle ſe nomme conſéquente. Sur cette réponſe, l'autre partie doit propoſer un nouveau motif d'imitation. Après avoir répondu au ſujet, il faut (*figurer* ou) diminuer dans les parties l'imita-

---

(*mm*) J'emploie le mot d'*intriguer*, dans le ſens du mot Italien *intrecciare*. Je crois qu'il n'a cette acception en Français, que par rapport à la contexture d'un Drame; mais cette nouvelle application me paraît lui convenir auſſi bien, & les mots d'*entremêler*, d'*entrelacer*, ne me ſemblent pas rendre l'idée avec la même juſteſſe.

tion qui a été proposée, & faire ensuite le renversement de la réponse du sujet. On propose de nouveau, au-dessus ou au-dessous du dessein, quelqu'autre motif d'imitation pour le *figurer* entre les parties, après le renversement de la réponse du sujet, & ensuite on fait le renversement de ce même sujet, c'est-à-dire, du dessein, & pendant ce tems, l'autre partie propose quelqu'autre motif d'imitation, afin qu'après qu'on aura fini le renversement, ce motif d'imitation soit figuré (ou diminué); & c'est avec cette imitation qu'on va faire cadence à la troisième du ton. Après cette cadence, il faut que le Compositeur se hâte de faire la *stretta* (*nn*), ce qui est l'action de resserrer le sujet avec la réponse. Dans le cas où il ne pourrait pas suivre en entier le sujet, il n'importe: il peut même à son gré raccourcir ou allonger les figures, (c'est-à-dire, faire des blan-

(*nn*) Je n'ai pu trouver dans les Ouvrages d'aucun Auteur Français sur la Musique, pas même dans le Dictionnaire de Rousseau, de mot qui répondît à celui de *stretta*, ni qui en donnât l'idée; c'est pourquoi je l'ai conservé. Il porte avec lui l'image d'un *rapprochement*, d'un *abrégé*. Cette disette de *mots*, prouverait au surplus que la *chose* n'est pas autant d'obligation que le dit ici l'Auteur.

ches pour des rondes ou le contraire, &c.) Mais la réponſe doit ſe faire entière; ſeulement le Compoſiteur a la liberté d'en allonger ou raccourcir les figures, en cas de néceſſité; & dans ce cas auſſi, il lui eſt permis dans la *ſtretta* de varier les corps d'harmonie, (c'eſt-à-dire, les accords).

Par imitation, le Compoſiteur peut employer l'uniſſon, la 4e, la 5e, & l'octave, en deſſus ou en deſſous, & avec la réponſe par contrepoint réel ou par canon, ſelon ce qui ſe rapporte le mieux à ſon objet: il ſuffit qu'il ne s'éloigne pas des règles ci-deſſus preſcrites. Voyez la Fugue à deux parties avec la réponſe réelle, exemple deux cent vingt-ſeptième.

A trois parties, exemple deux cent vingt-huitième. Dans cette Fugue, on n'a pas fait le renverſement de la ſeconde, pour abréger.

Fugue à quatre parties: exemple deux cent vingt-neuvième.

Dans cet exemple, je n'ai indiqué que le motif, parce que la manière de l'intriguer eſt de même qu'à trois parties.

De la Fugue, avec réponſe par imitation.

On emploie le plus ordinairement cette eſ-

pèce de Fugue, quand le motif du deſſein ne préſente point un chant allant à la quarte ou à la quinte; (ce que l'exemple fera mieux ſentir). Par conſéquent on doit répondre à toutes les notes, ou à la quarte, ou à la quinte, ſelon qu'il conviendra. L'intrigue de cette Fugue eſt la même que celle avec réponſe réelle; ainſi pour abréger & ne pas répéter la même choſe, je ne donnerai dans l'exemple que la manière de répondre. Exemples deux cent trentièmes, A. B.

Ou ſi le deſſein dans ſon motif offre une forme de quinte (un chant allant à la quinte) & que la Conſéquente réponde également en quinte, voyez les exemples deux cent trente-un, A. B. (d'où l'on peut voir ainſi que de l'exemple précédent, que ce qui diſtingue la réponſe par imitation de la première, c'eſt qu'elle module, au lieu que l'autre ne module pas.

Cette manière de Fugue avec réponſe par imitation, toute à la quinte en deſſous, n'eſt pas fort uſitée, & n'eſt pas non plus trop bonne.

Méthode pour bien Fuguer avec la réponſe par mouvement contraire.

Des trois mouvemens, direct, contraire &

oblique, le mouvement contraire est le plus estimé des Musiciens. Ainsi le Compositeur qui veut déployer & faire briller tout son talent, fait quelquefois répondre par mouvement contraire la Conséquente de son dessein; mais ce dessein alors doit être choisi avec un peu plus d'attention, afin de pouvoir y faire une réponse de cette sorte. Pour la forme que doit prendre la réponse à un dessein par mouvement contraire, voyez l'exemple deux cent trente-deuxième.

L'intrigue de cette Fugue est semblable aux autres. Exemple deux cent trente-troisième.

Pour exercer l'Etudiant, voyez différentes manières de répondre à ce même motif dans les exemples deux cent trente-quatrièmes, A. B. C.

Pour abréger, je ne ferai pas d'exemple à trois & à quatre parties; il suffit qu'on sache bien faire une Fugue avec une réponse réelle, on pourra la faire sans beaucoup de peine en mouvement contraire, puisqu'il n'y a de différence que dans la réponse.

X X V.

Méthode pour composer les Canons.

On entend en Musique par Canon, les Con-

séquentes qui suivent le Dessein depuis le commencement jusqu'à la fin, dans la basse ou dans les parties, & non-seulement avec les mêmes sauts, mais par intervalles de tons & semi-tons semblables à ceux qui sont contenus dans le Dessein.

On en doit conclure que ce genre de Composition ne peut admettre de Conséquentes, que celles qui suivent le dessein à l'unisson, à la 4e, à la 5e & à l'octave.

Les Canons sont de deux sortes, avec & sans obligation, ou *libres* : nous parlerons bientôt des premiers. On nomme les autres *libres*, parce que le Compositeur peut y faire entrer à son gré toutes les consonnances & dissonances permises. Ils se divisent aussi en deux espèces. La première, lorsque le dessein & la conséquente, après avoir fini leur chant, reviennent au commencement; la seconde, lorsque ces mêmes parties après avoir achevé s'arrêtent.

De la première espèce, on n'en peut faire qu'à l'unisson, mais à autant de parties que l'on veut, & avec la plus grande facilité, au moyen de cette seule règle:

On dispose sur le papier toutes les parties en autant de voix qu'on en veut donner au

Canon, de la même manière qu'on dispose toute autre espèce de Composition, excepté que les clefs doivent être toutes semblables. Après cette disposition, on réduit toutes les parties en un seul corps, mettant ce signe ※ à chacun des endroits où les parties doivent entrer : de cette façon, on aura un Canon à l'unisson, qu'on nomme aussi *infini*. Exemple de la disposition à trois parties, deux cent trente-cinquième A; réduit en un corps, B; disposé à trois, C.

Pour ceux de la 2[e] espèce, on en peut faire de même à l'unisson, à plusieurs parties; & à la 4[e], à la 5[e], ainsi qu'à l'octave, à deux parties. On les compose de cette façon:

On écrit d'abord sur le papier un motif à volonté pour servir de guide (ou de dessein); on transcrit ensuite ce même motif dans la partie nommée Conséquente, à l'unisson, à la 4[e], à la 5[e], ou à l'octave, selon la fantaisie du Compositeur; & pendant que la Conséquente répète ce motif, le Dessein en propose un autre qui sera de même répété par la Conséquente, ce qu'on peut prolonger autant que l'on veut. A la fin cependant, il faut que le Dessein ait quelques notes de plus, pour que les parties terminent ensemble le morceau.

Exemple d'un Canon à l'uniſſon à trois parties, deux cent trente-ſixième.

Autre à deux parties à la 5ᵉ, deux cent trente-ſeptième A ; autre B.

Autre à la 4ᵉ, deux cent trente-huitième ; à l'octave, deux cent trente-neuvième.

Dans la claſſe de ces Canons, on fait encore entrer le Canon *en écreviſſe*, ainſi nommé, parce que les parties cheminent comme les écreviſſes, c'eſt-à-dire, l'une du commencement à la fin, & l'autre (à reculons) de la fin au commencement. Ce Canon doit être une Compoſition très-ſimple, qui ſe forme à l'uniſſon de ſeules conſonnances, ſans liaiſons, & dont toutes les notes doivent porter harmonie. On le fait à deux parties, comme dans l'exemple deux cent quarantième. Les chiffres ſervent pour la facilité de ceux qui voudront en obſerver les rapports. Autre exemple deux cent quarante-unième.

Autre exemple d'un Canon par mouvement contraire, deux cent quarante-deuxième.

On peut quelquefois dans la réponſe d'un Canon, employer des notes plus longues ou plus courtes ; il ſuffit d'obſerver les intervalles des mouvemens dans les tons & ſemi-tons.

J'en excepte le *canon infini*, qui doit être abſolument ſemblable, juſque dans les pauſes.

Méthode pour compoſer les Canons avec obligation.

Les *Canons avec obligation* ont été conſidérés de différentes manières, & pour être bien faits, exigent beaucoup de travail & d'étude de la part du Compoſiteur. Ce ſont ceux qui procèdent par des mouvemens contraires, mêlés avec quelques mouvemens directs (ou ſemblables); d'autres par mouvemens contraires & en écreviſſes; d'autres qui ſe renverſent, & dans leſquels on fait entrer quelques conſonnances & liaiſons, mais non pas toutes. D'autres avec quelques ſujets de plain-chant. Enfin le Compoſiteur qui aura une parfaite connaiſſance de toutes les marches que j'ai indiquées juſqu'ici, pourra encore en imaginer d'autres à ſa fantaiſie.

Canon avec mouvemens ſemblables & mouvemens contraires: exemple deux cent quarante-troiſième A; autre par mouvement contraire & en écreviſſe, deux cents quarante-troiſième B.

Pour faire un Canon qui ſe puiſſe renverſer,

il faut s'abſtenir de quelques conſonnances & liaiſons, comme il a été dit dans les renverſemens ſimples; & avant de faire l'exemple, je tracerai deux rangées de chiffres, où l'on verra qu'on ne peut ſe ſervir de la ſixte & de la liaiſon de 7e, parce que l'une ſe change en l'autre dans le renverſement.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.
12. 11. 10. 9. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1. 2. 3. 4.

Canon à l'octave en deſſous, exemple deux cent quarante-quatrième A.

Maintenant, pour renverſer ce Canon, il faut tranſporter ce deſſein à la 12e en deſſous, & la Conſéquente à l'octave en deſſus; de cette manière nous aurons un Canon à la douzième en deſſus. Exemple deux cent quarante-quatrième B.

On peut le renverſer auſſi d'une autre manière; en tranſportant le Deſſein à l'octave en deſſous, & la Conſéquente à la 12e en deſſus. Nous aurons ainſi un autre Canon à la 12e en deſſus. Exemple deux cent quarante-quatrième C.

Pour faire des Canons ſur un ſujet de plain-chant, on compoſe ce ſujet de notes longues, pour qu'on puiſſe les diſtinguer aiſément, & l'on

l'on conſtruit ſur ce chant le Canon avec autant d'exactitude que les autres, c'eſt-à-dire que la Conſéquente doit répondre par intervalles de tons & ſemi-tons ſemblables à ceux du Deſſein, de la même manière que dans le *contrepoint compoſé, avec obligation.*

Canon à la 5ᵉ en deſſous, ſur un ſujet de plain-chant, exemple deux cent quarante-cinquième, A.

Ce Canon peut ſe renverſer en laiſſant le Deſſein comme il eſt, & en abaiſſant la Conſéquente d'une octave, tandis qu'on élève auſſi d'une octave le ſujet de plain-chant. Exemple deux cent quarante-cinquième, B.

Pour renverſer ces deux parties, il faut s'abſtenir de la 4ᵉ & de la 5ᵉ, parce que l'une ſe change en l'autre, comme on le voit dans les deux rangées de chiffres ſuivantes; mais ſi la 5ᵉ eſt fauſſe, ou la quarte majeure, alors elles peuvent s'employer dans le renverſement.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.
8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.

Sur ce même ſujet de plain-chant, on peut faire un Canon à quatre parties, comme on le voit dans l'exemple ſuivant: exemple deux cent quarante-ſixième.

XXVI.

Du Contrepoint fleuri.

Le *Contrepoint fleuri* eſt ainſi nommé à cauſe de l'agrément que l'on met dans les quatre parties qui le compoſent. Chacune de ces parties doit plutôt reſſembler à un chant ſeul, qu'à des parties de rempliſſage.

Il n'y a point de règles particulières à donner pour cette eſpèce de Contrepoint. Tout ce que j'en puis dire, c'eſt que c'eſt une étude qui exige beaucoup d'art & d'attention de la part du Compoſiteur, & qu'ainſi il aura beſoin d'être bien ferme dans les diſpoſitions à quatre parties, pour ſavoir bien faire jouer entre elles celles qui compoſent ce genre de Contrepoint.

Pour la facilité du Compoſiteur, je donne un exemple qui pourra lui ſervir à diſtinguer le *Contrepoint fleuri* de la diſpoſition ſimple; & dans lequel il verra que chacune des parties eſt plus chantante, (plus travaillée) que dans le premier genre de compoſition. *Contrepoint fleuri*, compoſé ſur l'échelle, exemple deux cent quarante-ſeptième.

XXVII.

Manière de faire les Pédales.

On entend par Pédales en Musique toutes les notes qui font une tenue dans l'une des parties (*oo*). Pendant cette tenue, c'est-à-dire, pendant qu'une partie soutient toujours la même note, les autres forment entre elles divers passages. Ce genre de Composition dépend entièrement du goût & de la fantaisie du Maître. Il est nécessaire cependant que la plus basse de ces parties devienne une partie fondamentale, sur laquelle les autres forment les consonnances & dissonances (préparées & sauvées) comme dans les autres compositions. Voyez les exemples deux cent quarante-huitièmes : dans l'exemple A, le dessus fait Pédale; dans l'exemple B, c'est le contralto (ou la haute-contre); dans l'exemple C, c'est le tenore (ou la taille); dans l'exemple D, c'est la basse.

Toutes les fois que c'est la partie grave qui fait Pédale, & que le Compositeur ne veut pas

---

(*oo*) C'est ce qu'on appelle en Français *Point d'orgue.*

s'en ſervir comme baſſe, comme partie fondamentale, il en eſt le maître; mais alors les parties aigües doivent employer les accords qu'exige la plus baſſe d'entre elles ; & c'eſt ordinairement le tenore, ainſi que dans les exemples deux cent quarante-neuvièmes, A. B. C. D. où la baſſe fait Pédale, & où la partie fondamentale eſt faite par le tenore.

XXVIII.

Manière de changer les parties.

Quelquefois pour répondre à un ſujet, ou pour la beauté du chant, le Compoſiteur ſera obligé de changer la réſolution des diſſonances. Voulant donc ne lui rien laiſſer ignorer, je donnerai quelques exemples par leſquels il pourra comprendre facilement comment on doit & comment on peut faire ce changement.

Naturellement les diſſonances, ainſi qu'on l'a dit juſqu'ici, doivent toujours deſcendre diatoniquement: mais quelquefois lorſqu'il eſt néceſſaire, on peut les faire monter ou même leur faire faire des ſauts en haut ou en bas, ſans faire de faute; il ſuffit qu'il y ait un échange

entre les parties, & qu'après cet échange ou dans l'échange même, elles se trouvent résolues. Par exemple, la 7e mineure sans préparation, peut sauter au triton, & se résoudre ensuite à la sixte. Exemples deux cent cinquantièmes, A. B.

Le triton peut sauter à la fausse-quinte & se résoudre à la 3e. Exemples deux cent cinquante-unièmes, A. B.

Dans l'exemple suivant, on voit de quelle manière on peut changer la 2e qui reste pour la 3e, ensuite la 7e résolue à la 6e majeure, & enfin le changement de la 9e. Exemple deux cent cinquante-deuxième.

Conseils généraux pour bien écrire.

1°. Lorsqu'on passe d'un ton à l'autre, il faut faire ensorte de moduler avec douceur, & le plus naturellement possible, pour que la Composition conserve un caractère agréable & gracieux, qui plaise à l'oreille des auditeurs.

2°. Il faut éviter la similitude des cadences, & la répétition des mêmes formes de chant, tant dans la disposition des voix, que dans celle des instrumens. Ce conseil est applicable

à toutes les eſpèces de Compoſition. Les Chanteurs appellent cacophonie, cette répétition des mêmes formes.

3°. Quand le Compoſiteur fait quelque paſſage qui lui paraît devoir être répété, il n'eſt pas bon de le faire plus de deux fois de ſuite dans le même ton (*pp*).

4°. Dans quelque genre de Compoſition que ce ſoit, pour la rendre agréable, il faut avoir l'art d'y faire entrer des traits ſaillans, particulièrement vers la fin; mais ſurtout il faut qu'ils ſoient d'accord avec le caractère des paroles, ſans quoi ils manqueraient tout leur effet.

5°. Le premier devoir d'un Maître, eſt de conformer le ſtyle de ſa Compoſition à celui des paroles pour leſquelles il écrit; par conſéquent, il faut qu'il connaiſſe la différence qui doit ſe trouver entre le ſtyle de l'Egliſe, celui du Théâtre ſérieux, & celui du Théâtre bouffon.

(*pp*) Le goût du Compoſiteur doit lui apprendre à diſtinguer les cas où l'on peut s'écarter de cette règle. Il eſt des traits d'accompagnement & même de chant, qu'on répète juſqu'à douze fois de ſuite & plus, & qui font un grand effet, ſur-tout dans le genre Comique.

6°. Ainsi que les Peintres se servent de diverses couleurs, mélangées de différentes manières, pour faire ressortir leurs tableaux, de même le Musicien pour faire ressortir sa Composition, doit se servir des nuances du Forté, du Piano, des sons augmentés, diminués; de ces *rinforzando* qui commencent doux, & s'accroîssent toujours de plus en plus comme les ondes de la mer; en y mêlant comme on l'a dit des traits piquants, dont les plus remarquables doivent être exécutés pour l'ordinaire à voix douce, affoiblie, ou forte d'abord, & qui finit en mourant. Lorsque plusieurs mesures présentent la même idée, on commence doux d'abord, & toujours en croissant de plus en plus.

7°. Semblables encore aux Peintres & aux Sculpteurs, qui proportionnent leurs ouvrages à la grandeur & à l'élévation du lieu où ils doivent être placés, de même le Musicien qui veut jouir du délicieux plaisir d'emporter tous les suffrages, doit proportionner sa Composition à la grandeur du lieu, & à l'habileté des exécutans.

8°. Lorsqu'on écrit un second violon, il faut s'y prendre de manière à ne pas couvrir l'idée du premier, ou le mettre à l'unisson; sans

quoi l'on eſt tout étonné à l'exécution de ſe voir trompé dans ſon attente, & au lieu d'une harmonie flatteuſe, de n'entendre qu'un pur charivari.

9°. Cette confuſion naît encore quelquefois de ce que l'une des parties fait trois notes de valeur égale par chaque tems, tandis que l'autre n'en fait que deux. On y remédie en mettant une ſeule note contre les trois, ou en mettant un point entre la première & la ſeconde note, afin que la dernière des trois vienne à battre contre celle qui ſuit le point. Exemple deux cent cinquante-troiſième.

10°. Le Compoſiteur qui veut mériter le titre de *Maître*, doit ſe former un ſtyle particulier, c'eſt-à-dire, une manière d'écrire qui ne ſoit pas tout-à-fait ſemblable à celle des autres.

11°. S'il veut ſe perfectionner, il faut qu'il étudie avec ſoin les Compoſitions des autres Maîtres, & pour ne pas gâter ſon génie, qu'il s'attache ſeulement aux ouvrages des Auteurs célèbres ; autrement il y perdroit plus qu'il n'y gagneroit.

12°. Dans la Muſique d'Egliſe, comme dans celle de Théâtre, il n'eſt pas bon de répéter

les paroles avant que le ſens de la phraſe ſoit fini ou du moins arrêté. Par exemple, ſi l'on veut faire un *Dixit*, on doit mettre en Muſique toutes ces paroles : *Dixit Dominus Domino meo : ſede à dextris meis*. On les répète enſuite tant qu'on veut, mais pourtant avec ſobriété. Au Théâtre, il faut mettre de ſuite ces deux Vers : *Va tra le ſelve Ircane, barbaro genitore :*

Va, fui, père cruel,
Dans des forêts ſauvages.

(On peut répéter enſuite ; mais il faut ſur toutes choſes ne répéter que les mots importans, que ceux qui portent expreſſion ; c'eſt à cette condition ſeule que le Poëte en laiſſe la liberté au Muſicien). On en doit conclure que les répétitions (néceſſaires en Muſique pour donner au Chant l'étendue convenable) ne ſont pas entièrement à la diſpoſition du Compoſiteur ; qu'il ne doit pas en abuſer, & ſurtout qu'il ne doit pas s'en permettre une, avant que le ſens ſoit ſuſpendu ou terminé.

13°. Pour finir une phraſe Muſicale, il faut faire une attention particulière à éviter les contre-tems, quoique pluſieurs Maîtres paraiſ-

ſent n'être pas ſcrupuleux ſur ce point. Ces contre-tems ont lieu, lorſque dans une meſure à quatre tems, on fait une cadence ſur le 3ᵉ. Lorſque cette meſure va très-vîte, pour éviter la faute des contre-tems, il faut la régler de deux meſures l'une, & en faire autant pour la meſure *a capella*, la meſure à $\frac{3}{8}$ à $\frac{6}{8}$ & à $\frac{2}{4}$. Ainſi lorſqu'on fait une cadence, la Tonique doit toujours être ſur le premier quart de la meſure; autrement on tomberait infailliblement dans la faute des contre-tems.

14°. On exige encore l'égalité dans les corps d'harmonie (ou accords). Par exemple, ſi on fait un accord de $\frac{5}{3}$ pendant toute une meſure, & qu'on veuille lui en faire ſuccéder un de $\frac{6}{4}$, il faut que cette $\frac{6}{4}$ ſoit également d'une meſure, autrement on ſent je ne ſais quoi de gauche, & quelquefois même de déplaiſant dans la Compoſition; il en eſt de même pour tous les accords (*qq*).

(*qq*) Je n'entends pas bien l'application de cette règle. Il me ſemble qu'on y manque très-fréquemment: ainſi dans le ſuivant exemple :

ut mi ſol mi, la fa ſol mi, fa ré ut ſi, ut;
ut ut ſol ut

15°. Le Compoſiteur doit encore faire grande attention à ce que ſa manière d'écrire n'oblige pas le Chanteur d'eſtropier la proſodie des paroles, c'eſt-à-dire, de prononcer brève une ſyllabe longue, ou longue une ſyllabe brève; faute qui ſerait d'autant plus aiſément ſentie, qu'elle eſt plus à la portée de tout le monde.

16°. Toutes les fois qu'on emploie des notes ſyncopées, il eſt néceſſaire qu'il y ait une des parties qui ne ſyncope point, afin de partager & de faire ſentir les tems, & que l'idée du Compoſiteur paraiſſe claire, diſtincte & ſans confuſion.

J'avertis, pour conclure, les Compoſiteurs, que toutes belles & bonnes que ſoient les règles du contrepoint, ils ne doivent pas cependant s'y attacher en eſclaves. La Muſique a été inventée pour charmer l'oreille, en lui

---

l'accord $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ tient la première meſure entière; l'accord $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ ne tient que la moitié de la ſeconde, qui reprend enſuite $\begin{smallmatrix}5\\3\end{smallmatrix}$ &c. A cette règle, il falloit peut être ſubſtituer celle de ne pas faire ſyncoper l'harmonie; c'eſt-à-dire, de ne pas faire au commencement d'une meſure le même accord, ſur la même note de baſſe, qu'on a fait ſur la dernière partie de la meſure précédente.

transſmettant l'expreſſion qu'exige les paroles (& elle eſt toujours bonne lorſqu'elle atteint ce but) ; je ne prétends pas dire néanmoins qu'il faille faire des fautes pour écrire de bon goût ; j'avertis ſeulement que c'eſt ce bon goût qu'on doit particulièrement rechercher, quand on s'eſt bien familiariſé avec les règles, & qu'on en poſsède une connaiſſance parfaite.

FIN.

N. B. *L'Ouvrage original eſt terminé par une Prière où ſont invoqués tous les Saints du Paradis : on ſentira très-bien pourquoi je ne l'ai pas traduite. Ce qui eſt très-convenable & très-décent en Italie & en Eſpagne, paraîtrait en France un ridicule, une ſorte de profanation.*

APPROBATION.

J'AI lu par ordre de Monſeigneur le Garde des Sceaux, un Manuſcrit ayant pour titre : *Le Muſicien Pratique, ou Leçons qui conduiſent les Elèves dans l'art du Contrepoint, en leur enſeignant la manière de compoſer correctement toute eſpèce de Muſique ;* & je crois que l'on peut en permettre l'impreſſion, d'autant que cet Ouvrage eſt le ſeul où des exemples excellents & bien écrits en Muſique, ſont joints à la théorie ordinaire des accords. A Paris, ce 25 Octobre 1786.

GRETRY.



TABLE

DES MATIÈRES.

Fin de la Table des Matières.

ex= [illegible]

